[...]SSEAU, PIERRE GALIN, AIMÉ PARIS, NANINE CHEVÉ, ÉMILE CHEVÉ
(ASSOCIATION GALINISTE, RUE CAPLAT, 8. PARIS)

LA

Méthode Modale Chiffrée

POUR

L'Enseignement de la Musique

La méthode chiffrée est inscrite dans le programme des écoles normales.
(Arrêté ministériel du 4 août 1905.)

Les épreuves du brevet supérieur portent sur les matières d'enseignement de la première et de la seconde année d'école normale.
(Décret du 4 août 1905.)

Prix : 2 fr.

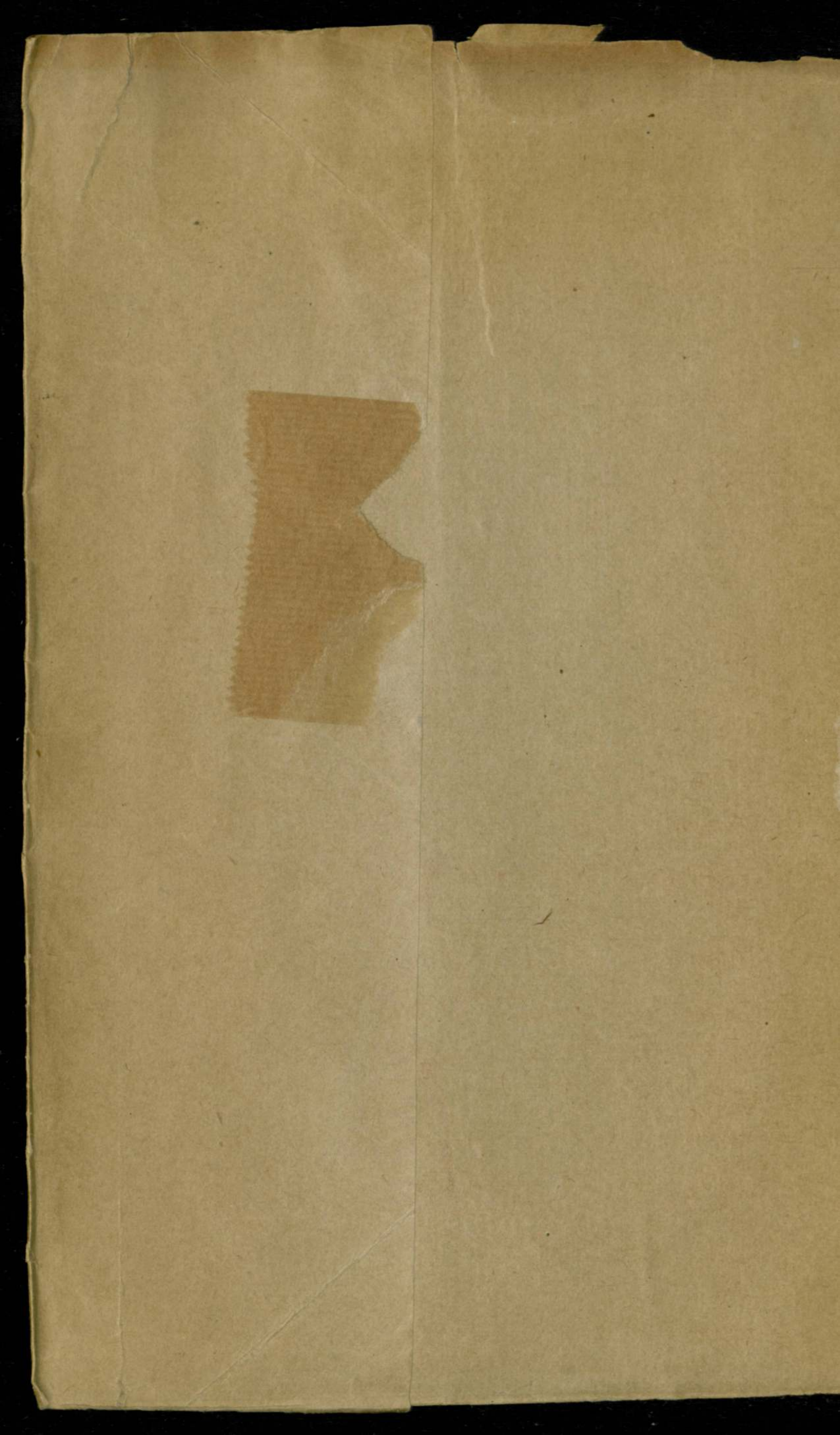
EN VENTE

CHEZ J. LEBÈGUE & Cie

LIBRAIRES-ÉDITEURS

PARIS
30, RUE DE LILLE

BRUXELLES
46, RUE DE LA MADELEINE

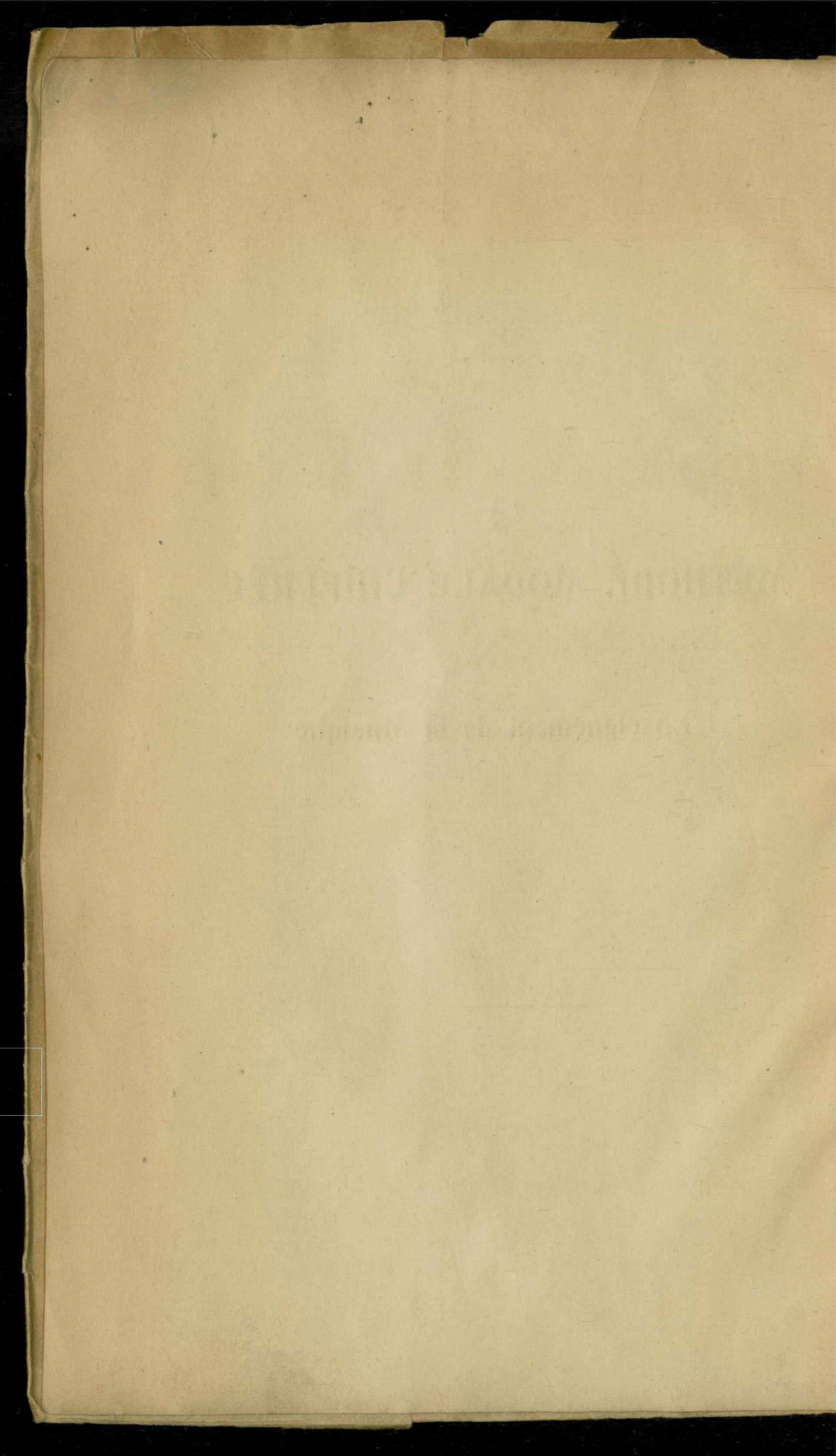


LA

MÉTHODE MODALE CHIFFRÉE

POUR

L'Enseignement de la Musique



J.-J. ROUSSEAU, PIERRE GALIN, AIMÉ PARIS, NANINE CHEVÉ, ÉMILE CHEVÉ
(ASSOCIATION GALINISTE, RUE CAPLAT, 8, PARIS)

LA
Méthode Modale Chiffrée
POUR
L'Enseignement de la Musique

La méthode chiffrée est inscrite dans le programme des écoles normales.
(*Arrêté ministériel du 4 août 1905.*)

Les épreuves du brevet supérieur portent sur les matières d'enseignement de la première et de la seconde année d'école normale.
(*Décret du 4 août 1905.*)

Prix : 2 fr.



EN VENTE

CHEZ J. LEBÈGUE & Cie

LIBRAIRES-ÉDITEURS

PARIS | 30, RUE DE LILLE

BRUXELLES | 46, RUE DE LA MADELEINE

Au Lecteur

Le présent ouvrage s'adresse à tous ceux qu'intéresse la vulgarisation de la musique.

Dans la première partie, figure l'indication des voies et moyens capables de mettre cet art à la portée de tous. Nécessité de simplifier, — emploi de procédés rationnels et rapides, — rôle des écoles primaires élémentaires et des écoles normales, — tels sont les sujets qu'on y trouvera sobrement traités.

La deuxième partie est un exposé critique du galinisme. Procédant par comparaison, on explique, discute, justifie, par des considérations théoriques et historiques, les modifications qu'ont apportées au système traditionnel les créateurs de la méthode nouvelle. Beaucoup de personnes, ne connaissant que la notation ordinaire, ne manqueront pas de s'étonner que la plupart des réformes galinistes ne soient pas encore admises partout.

Enfin, les Éclaircissements *qui constituent la troisième partie donnent des détails d'ordre technique ou pédagogique capables, pensons-nous, d'arrêter l'attention de quiconque enseigne ou se destine à enseigner les éléments de la musique dans les écoles primaires de tout ordre.*

Puisse cette publication contribuer à la diffusion de la méthode modale chiffrée, œuvre collective de hardis penseurs, d'âmes généreuses, de philanthropes éclairés !

APERÇU DE LA NOTATION CHIFFRÉE

I. **Signes d'intonation.** — En intonation, il faut exprimer trois sortes de sons :

Sons de la gamme d'ut

Signes : 1 2 3 4 5 6 7
Noms : do ré mi fa sol la si

Sons dièses

Signes : 1 2 3 4 5 6 7 (barrés)
Noms : tè rè mè fè jè lè sè

Sons bémols

Signes : 1 2 3 4 5 6 7 (barrés)
Noms : teu reu meu feu jeu leu seu

Distinction des octaves

Sons graves	*Sons du médium*	*Sons aigus*
1 2 3 4 5 6 7 (point dessous)	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7 (point dessus)

II. **Signes de mesure.** — En mesure, il faut exprimer trois idées principales :

1° Un son *articulé,* figuré par un *chiffre.* Ex. : 5
2° Un son *prolongé,* figuré par un *point.* Ex. : •
3° Un *silence,* figuré par un *zéro.* Ex. : 0

Tout signe isolé (chiffre, point ou zéro) représente un temps. Tout groupe de signes sous un trait horizontal représente aussi un temps. Les barres de mesure se marquent comme sur la portée.

Ex. : || 1 • 0 23 | •45 654 02 10 ||

III. **Le mode.** — Le mode mineur est seul indiqué, en tête du morceau et en toutes lettres; s'il n'y a pas d'indication, le mode est majeur.

IV. **Le ton.** — L'écriture est la même pour tous les tons. Le ton s'écrit en tête du morceau. Quand on veut chanter, on fait vibrer le diapason, qui donne le *la.* On monte ou on descend à la hauteur du ton indiqué ; le son trouvé est nommé *do,* si le morceau est en majeur ; — *la,* s'il est en mineur.

V. **Signes d'expression.** — Les mêmes que sur la portée.

TABLE DES MATIÈRES

Première Partie

La musique mise à la portée de tous

Pages

Introduction 1

I. Aperçu historique. 2

II. L'enseignement de la musique dans les écoles primaires 5

III. L'enseignement de la musique dans les écoles normales 12

IV. Conclusion. 15

Deuxième Partie

La méthode modale présentée aux musiciens

Introduction 17

Les principes du galinisme

I. — Intonation : 1. L'échelle musicale. — 2. La notation. — 3. Principe essentiel. — 4. Modulation; la soudure. — 5. Les deux modes 19

II. — Durée : 1. L'unité de durée : le temps. — 2. Imperfection de la notation usuelle. — 3. Perfection de la notation galiniste. — 4. La mesure. 44

Les procédés du galinisme

I. — Procédés essentiels : 1. Le système des points d'appui pour l'étude de l'intonation. — 2. La langue des durées pour l'étude de la mesure 62

II. — Procédés complémentaires : 1. La dictée musicale. — 2. La phonomimie musicale. — 3. Tableaux divers. 71

Conclusion 78

TROISIÈME PARTIE

Éclaircissements

Pages

I. — LE SYSTÈME DES POINTS D'APPUI : 1. Base du système. — 2. Tableau synoptique des rapports à étudier pour l'intonation. — 3. Observations sur le tableau des rapports. — 4. Remarques particulières. — 5. Conseils. — 6. Spécimen d'un exercice . 80

II. — LA LANGUE DES DURÉES : 1. Mesure de la durée. — 2. Les divisions de la durée; le chronomériste. — 3. Exposé de la langue des durées. — 4. Spécimen d'un exercice. 86

III. — LA DICTÉE MUSICALE : 1. Exposé. — 2. Spécimen d'un exercice 94

IV. — LA PHONOMIMIE MUSICALE : 1. Origine et but. — 2. Exposé. — 3. Applications 97

V. — LES DEUX NOTATIONS : 1. Pourquoi il faut commencer par la notation chiffrée. — 2. Comment on peut passer de la notation chiffrée à l'autre. 102

Première Partie

La musique mise à la portée de tous

INTRODUCTION

> « Il paraît étonnant que, les signes de la musique étant restés aussi longtemps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'était la faute des caractères et non celle de l'art. » J.-J. Rousseau.

La musique est l'art le plus à la portée de tous.

Pourquoi faut-il qu'on la trouve encore si peu répandue dans les écoles, parmi le peuple?

On aime généralement à chanter ou tout au moins à entendre chanter; on s'arrête aux accords d'un orchestre improvisé dans un carrefour; on court aux sons d'une fanfare militaire qui passe sur la route...

Mais combien, en revanche, rencontre-t-on de personnes capables de *solfier*, c'est-à-dire de *lire* une page de musique? Le nombre en est proportionnellement faible, quasi infime. On apprend un air par audition, c'est-à-dire en l'écoutant exécuter par un chanteur ou sur un instrument. Ce n'est ni suffisant ni digne, avouons-le.

Il faudrait que chacun pût déchiffrer un air de difficulté moyenne, sans plus d'effort qu'à parcourir le journal ou telle œuvre littéraire. C'est à cette condition indispensable qu'on verra un jour notre population musicienne.

Pour en arriver là, il faut *simplifier*, c'est-à-dire rendre au moins les débuts accessibles à la masse. Personne ne peut contester que la notation ordinaire est d'une complexité désespérante... Ce fut

jadis l'opinion de J.-J. Rousseau, à qui il faut faire remonter l'origine d'une importante réforme musicale. Après lui, de grands hommes de bien, les Galin, les Paris, les Chevé ont conçu, établi ou propagé toute une méthode nouvelle, merveille de simplicité et de clarté, permettant à tous, même au petit enfant de l'école primaire d'apprendre à lire et à écrire la musique, comme il apprend à lire et à écrire sa langue maternelle.

Limité d'abord à l'effort d'une propagande privée, le galinisme (ou méthode chiffrée) n'a pas cessé de se développer et de gagner la faveur publique. Simplement *autorisé* dans les écoles communales par l'arrêté ministériel du 23 juillet 1883, il s'est vu *recommandé* officiellement, après expériences comparatives, en 1890. Depuis le 4 août 1905, il figure à titre *obligatoire* dans les programmes des écoles normales d'instituteurs et d'institutrices.

Cette importance croissante du galinisme justifie, pensons-nous, le désir de connaître avec quelques détails non seulement les différentes phases de son histoire, mais encore le rôle précis qu'il peut et doit remplir dans nos écoles primaires, dans nos écoles normales, et, par suite, dans notre société française.

I. — *Aperçu historique*

Le 22 août 1742, *J.-J. Rousseau* lisait à l'Académie des sciences un *Mémoire* montrant la nécessité d'une réforme musicale. « Il paraît étonnant, disait-il, que les signes de la musique étant restés aussi longtemps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'était la faute des caractères et non celle de l'art. »

Et J.-J. Rousseau exposait une foule de vues originales sur la théorie musicale... Mais son écriture n'était pas encore parfaite ; ses idées, marquées au coin du génie, étaient encore mal coordonnées et ne pouvaient constituer une doctrine.

Le hardi novateur vit se lever contre lui tous les musiciens, sans excepter Rameau qui, pas plus que les autres, ne prit la peine d'étudier sérieusement les idées nouvelles du philosophe de Genève. Le public, aveugle et toujours prêt à se tourner du côté des rieurs, prit parti contre Rousseau, qui fut hué, sifflé...

Le temps passa ; l'innovation fut considérée comme condamnée... et tout fut dit.

J.-J. Rousseau lui-même, ébranlé, découragé, en vint presque à regretter, à renier son œuvre.

Mais, bien longtemps après, comme il allait mourir, il l'examina de nouveau et porta ce jugement définitif [1] :

« Ma méthode a, malgré ses défauts, de grands avantages pour la pratique de la composition, pour enseigner la musique à ceux qui ne la savent pas et pour noter commodément en petit volume les airs qu'on entend et qu'on désire retenir. »

Rien que cela d'avantages! Mais, si les défauts peuvent se corriger, voilà l'idéal d'une méthode de musique!

Les défauts ont disparu.

En 1818, un autre grand penseur, *Pierre Galin* (1786-1822), mathématicien profond, arriva par ses propres observations, *faites d'abord sur lui-même,* aux conséquences déjà déduites par J.-J. Rousseau : nécessité de remplacer l'empirique et complexe écriture musicale par un alphabet rationnel, intelligible, scientifique en un mot, et de substituer à une pseudo-théorie une science réelle, accessible aux intelligences droites.

Dans son fort beau livre : *Exposé d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique,* Pierre Galin perfectionne la notation en chiffres de J.-J. Rousseau et donne pour la première fois, en s'appuyant sur la même base [2], une théorie logique de la musique, une méthode logique d'enseignement.

Il crée l'écriture des durées, le *chronomériste,* « l'alphabet le plus parfait qui soit sorti d'une tête humaine » ; il invente le *méloplaste,* conséquence immédiate de sa théorie et permettant la lecture sur la portée dans toutes les clés.

Les cours pratiques qu'il organise sont couronnés d'un plein succès. Mais l'envie n'a pas désarmé. P. Galin, autre *novateur,* se voit abreuvé de tous les dégoûts que la médiocrité jalouse, que la calomnie, que la sottise de la foule suscitent sur ses pas. Il meurt à Paris, le 30 août 1822, « à l'âge de Pascal et de Mozart, à trente-six ans », véritable martyr de la cause la plus désintéressée!

Heureusement, en publiant son livre, Galin avait assuré l'avenir; c'est de ce livre, en effet, qu'est sortie l'école nouvelle, grâce au

---

1. Lettre au docteur Burney.

2. Les éléments de la musique ne sont pas les *sons,* mais les intervalles qui les séparent; en musique, comme partout ailleurs, il n'y a rien d'absolu, il n'y a que des relations, des *rapports.*

dévouement inlassable d'*Aimé Paris,* son disciple, son ami, qui se voua complètement à la propagation des idées galinistes depuis 1834 jusqu'à sa mort, pendant plus de trente ans!

Aimé Paris (1798-1866), dans d'innombrables cours faits gratuitement, discuta les anciennes méthodes, répandit la nouvelle.

Il imagina quantité d'instruments et de procédés, dans le but d'élucider des questions théoriques. C'est à lui qu'est due la « langue des durées », création originale qui permet de « parler la mesure » et de saisir le rythme d'un air avant de le chanter.

Émile Chevé (1804-1864), doué de la même activité et du même dévouement, rédigea une méthode de musique qui, jointe aux exercices pratiques créés par *Mme Émile Chevé,* constitua enfin un ensemble, une œuvre complète où les idées de ses trois devanciers sont accessibles non plus aux professeurs, mais à l'élève lui-même.

Émile Chevé a été surtout le propagateur, l'apôtre de la doctrine de Galin. Il lui a donné, par son ardeur communicative, par son admirable talent de professeur, un retentissement considérable. Il fut « un de ces hommes créés et mis au monde pour servir d'intermédiaires entre les inventeurs et ceux pour qui les inventions sont faites, le type par excellence du vulgarisateur ».

Il n'existe pas, dans l'histoire de la musique populaire, de période plus active, plus vivante, plus captivante que celle de l'apostolat d'Émile Chevé.

Dès 1860, le succès s'annonçait comme définitif. Les expériences publiques avaient une puissance irrésistible de persuasion et de propagande. La méthode chiffrée était traduite en anglais, en allemand, en russe, en danois, en hollandais. Enfin, dit Émile Chevé dans la dernière édition de la méthode, en 1864, « des plagiaires et des contrefacteurs surgissent de tous côtés; preuve qu'ils trouvent bons les travaux dont ils s'emparent ». Le triomphe était éclatant.

Mais on s'use vite à une tâche comme celle qu'avait entreprise E. Chevé avec le concours d'Aimé Paris, son ami et son beau-frère, et avec la collaboration non moins précieuse de Mme Émile Chevé.

En quelques années, tous trois disparurent.

Émile Chevé mourut en 1864, sur la brèche, en vaillant lutteur. Aimé Paris continua l'œuvre avec un soin pieux, durant deux ans, et s'éteignit; Mme Émile Chevé les suivit de près (1868).

*
* *

Ces circonstances fatales, jointes aux terribles événements de 1870-1871, eurent pour effet de ralentir une formidable poussée en avant. Il y eut dans l'école nouvelle une période d'écrasement et de stupeur, suivie d'un commencement de dispersion...

La Société Galin-Paris-Chevé, fondée par Émile Chevé et dirigée successivement par Vialay, Maurice Calvès, A. Thys et, enfin, par Amand Chevé, affirma néanmoins sa vitalité. Au concours national de l'exposition universelle de 1878, elle fut proclamée première pour la lecture à vue et l'exécution, en division d'excellence, par un jury composé des plus illustres musiciens : les Gounod, les Saint-Saëns, les Massenet, les Delibes !

Ce brillant succès ne devait pas faire perdre de vue le but beaucoup plus haut et plus large que s'étaient proposé les fondateurs du galinisme : la vulgarisation de la musique dans les classes populaires.

C'est pour y parvenir que fut créée, en 1888, l' « Association galiniste » pour la propagation de la méthode modale Galin-Paris-Chevé. Aux temps héroïques, dont quelques-uns de ses membres furent les acteurs ou les témoins, a succédé une ère nouvelle, une sorte de renaissance, véritable épanouissement du labeur des ouvriers de la première heure.

L'esprit public s'est modifié, éclairé; les doctrines pédagogiques sont devenues rationnelles, libérales. La réforme musicale, qui jadis semblait impossible à réaliser, pénètre petit à petit dans toutes les sphères sociales; elle n'effraie plus, on l'accueille : son heure est venue !

II. — *L'enseignement de la musique dans les écoles primaires*

I

En 1880, dans un rapport adressé au ministre, un musicien des plus distingués déclarait ce qui suit : « Le temps que l'on consacre à la musique dans les écoles est dérisoire. Mais, si peu qu'on lui accorde, c'est du temps perdu, puisque les enfants ne la savent jamais. »

Deux ans après, le législateur inscrivait néanmoins la musique vocale dans le programme obligatoire de l'école primaire. L'arrêté qui suivit attribua « une ou deux heures par semaine » à l'ancien

« art d'agrément » devenu partie intégrante de notre système d'éducation nationale. C'est alors que les amis de l'école purent se demander, non sans inquiétude, comment on parviendrait à concilier l'opinion du musicien découragé avec la volonté du législateur.

Sauf dans les grandes villes, c'est aux instituteurs seuls qu'incombe le nouvel enseignement obligatoire. Sont-ils en état de le donner? On a des raisons de croire que la préparation laisse à désirer à cet égard dans beaucoup d'écoles normales, et il est notoire que les épreuves du brevet élémentaire ne mettent le plus souvent en évidence que des faiblesses désespérantes. A supposer même qu'un maître ait de la voix et sache s'en servir, il sera toujours au-dessous de sa tâche s'il ignore les règles les plus élémentaires de la pédagogie musicale. Beaucoup pensent à tort que, pour enseigner le chant, il faut avoir une aptitude particulière. C'est qu'ils ont perdu de vue que la musique, en devenant une « matière obligatoire de l'enseignement primaire », ne doit plus comprendre ici, suivant une définition autorisée, « que ce qu'il n'est pas permis d'ignorer ». Le législateur ne veut pas que l'école prépare des musiciens, pas plus qu'il ne demande à l'atelier de travail manuel de former des menuisiers ou des mécaniciens. « Ce qu'il n'est pas permis d'ignorer » ne doit pas sortir des limites d'une éducation générale.

Est-il téméraire de penser que ce but sera atteint lorsque l'instituteur sera mis en possession de procédés simples, pratiques, rationnels, primaires en un mot, analogues à ceux qu'il emploie avec succès tous les jours? On a renouvelé les méthodes pour l'étude de la langue maternelle, qui n'est plus confinée dans les règles grammaticales; — pour l'histoire, qui a cessé d'être une série de faits et de dates ; — pour la géographie, qui est devenue d'autant plus intéressante qu'elle renferme moins de nomenclatures... Pourquoi la musique vocale ferait-elle plus longtemps exception à l'esprit qui anime tout notre enseignement primaire?

Jetons un coup d'œil sur le programme officiel et examinons les interprétations différentes, opposées même, qu'il peut recevoir. Que prescrit, par exemple et pour nous borner, celui du cours élémentaire? — « Chants par audition; lecture des notes. » La première partie donne satisfaction à tous; mais que penser de la seconde? Pour certaines personnes, plus nombreuses qu'on pourrait croire, lire les notes revient à les discerner sur la portée, puis à les désigner par leur nom, lentement d'abord, puis vite, puis très vite. N'est-ce pas, suivant une comparaison familière, mettre

la charrue devant les bœufs, c'est-à-dire renverser l'ordre naturel des choses, en faisant étudier avant le *son*, élément essentiel de la musique, la note qui n'en est que le signe représentatif?

Non, la pédagogie enfantine ne saurait s'accommoder d'un tel écart; elle exige, au contraire, que l'on s'inspire toujours de la méthode générale qui veut que l'idée précède le signe. Mais où trouver cette voie facile, rationnelle, seule capable de mettre à la portée de tous un art exquis et charmant qui représente le côté esthétique de l'enseignement primaire?

Cherchons.

II

Au lieu d'apprendre mécaniquement à lire les notes sur la portée, l'élève écoutera quelques sons émis par la voix ou par un instrument; il les distinguera, les reproduira de son mieux et trouvera naturel qu'ils aient un signe représentatif, comme toutes les choses du monde qu'il connaît. Dites-lui que les sons qu'il vient d'entendre portent respectivement les noms : *do, ré, mi, fa, sol...;* qu'on peut aussi les désigner par des signes conventionnels : en phonomimie, le pouce levé rappellera le son *do*, le pouce et l'index, c'est *ré*, etc.; en caractères, les chiffres 1, 2, 3, 4, 5..., les lettres de l'alphabet même peuvent figurer les sons en question. Le tout est de s'entendre. Rien n'embarrassera l'enfant, car doigts, chiffres et lettres sont pour lui choses familières. Voilà pour les signes d'intonation.

Nous allons les utiliser. Dessinons, au tableau noir, une échelle disposée verticalement et comprenant huit échelons : 1 ou *do*, 2 ou *ré*, 3 ou *mi*, etc. Nous venons de réaliser l'image de la gamme (majeure seulement, bien entendu), c'est-à-dire de la base de tous les phénomènes d'intonation. Cette gamme est connue depuis longtemps, mais nos élèves l'ignorent; comme ils ne peuvent l'inventer, nous la leur chanterons en montrant les signes représentatifs des sons qui la composent.

Une remarque importante s'impose ici. Prendrons-nous pour point de départ le *ton absolu*, à la manière des artistes? Nous le voudrions que nous ne le pourrions pas, car le registre vocal de nos enfants de sept à neuf ans ne saurait se prêter à pareille exigence. C'est là un fait d'ordre physiologique devant lequel le plus grand génie musical n'a qu'à s'incliner. Que faire alors? Suivre ci encore l'ordre de la nature, c'est-à-dire prendre la tonique à la hauteur nécessaire, « sans plus de cérémonie que les braves gens

qui chantent à table, en famille, ou que les soldats qui égayent l'étape par leurs chansons ». Remarquez que ce procédé si simple va nous permettre, en outre, de faire exécuter des exercices variés en tonalités diverses, sans nous préoccuper de clés, encore moins d'armures : nos enfants vont transposer sans s'en douter, comme M. Jourdain faisait de la prose.

Abordons, sans plus tarder, l'étude de l'intonation. Nous nous garderons d'employer tout mode d'instruction mécanique qui peut convenir à des perroquets, mais non à des enfants. Ce rôle passif, où la mémoire seule est en jeu, a été trop longtemps le fléau de l'école; il faut que les élèves pensent et agissent, qu'ils trouvent eux-mêmes les intervalles. Le procédé est facile à appliquer, un exemple le fera saisir. La classe sait chanter avec justesse l'air *do, ré, mi, fa, sol,* puisque la gamme vient d'être apprise par audition. Nous voulons faire trouver les intervalles compris entre *do* et *mi,* entre *mi* et *sol.* Commençons par faire exécuter l'air *do, ré, mi, fa, sol,* écrit au tableau noir, en caractères de deux grosseurs différentes, comme ceci : 1 ₂ 3 ₄ 5. Reprenons en détachant les sons : les grosses notes sont chantées *forte,* mais les petites ne sont que murmurées; au troisième exercice, on ne fera que *penser* les petites notes sans émettre aucun son. L'expérience prouve que les intervalles cherchés sont déterminés avec justesse et facilité. Partant d'une notion connue, l'air *do, ré, mi, fa, sol,* les élèves ont trouvé seuls deux notions inconnues : la tierce majeure (*do-mi*), la tierce mineure (*mi-sol*). Le procédé peut être généralisé pour toute l'étude de l'intonation. Il offre, de plus, un avantage inappréciable aux instituteurs, car il ménage leur santé, puisque le maître ne doit jamais chanter, sauf pour rectifier s'il y a lieu.

Dans l'exemple qui précède, l'enfant a lu des yeux un petit air et l'a exécuté de la voix. La relation qui existe entre les sons et les signes nous permet de faire l'opération inverse : l'air est vocalisé, il faut distinguer les sons qui le forment. Nous commençons la dictée musicale, c'est-à-dire l'exercice le plus propre à faire progresser les élèves dans l'étude du solfège. Là encore, nous appliquons un procédé déjà fort en honneur à l'école primaire, celui qui sert de base à toutes les méthodes dans lesquelles la lecture et l'écriture sont apprises l'une avec l'autre, où l'on passe par phénomène de réversibilité des idées aux signes, puis des signes aux idées.

Pour terminer cette trop longue introduction à l'étude très élémentaire de la musique, nous attirerons l'attention sur la *durée* respective des sons d'un air que nous vocalisons. L'enfant constatera vite qu'on ne peut faire que trois choses : chanter, continuer, se taire. Trois signes vont suffire pour désigner ces idées nouvelles : un chiffre pour indiquer le degré de la gamme, un point pour dire *continuez* et le zéro, qui signifie *faites silence*. Exemple : | 1 2 3 4 | | 5 . 0 0 | . D'autres systèmes pourraient être employés ; celui-ci a le mérite d'une grande simplicité. Il se prête, en outre, à un exercice très original qui permet de mesurer oralement la durée des sons et avec une précision entière. Voici la convention : un son sera traduit par une voyelle simple (*a*, par exemple) ; s'il est articulé, la voyelle sera précédée d'une consonne (*ta*) ; la syllabe *chu* marquera chaque temps de silence. Avec ce langage, vous possédez le moyen le plus pratique d'apprécier à l'oreille les rapports de durée, résultat qu'on ne peut obtenir avec la lecture rythmique ordinaire.

III

Tous les procédés que nous venons d'indiquer sont bien, pensons-nous, du domaine de l'enseignement primaire. Ces procédés ne sont pas nouveaux ; nous n'avons rien inventé. Ce sont ceux de la « méthode chiffrée », de cette méthode exclusivement française, dans ses origines comme dans ses perfectionnements, et que, depuis plus d'un demi-siècle, des hommes de bien ont cherché à propager par tous les moyens que peuvent inspirer une philanthropie éclairée et un vif amour du progrès. Peut-être, en leur ardeur extrême, ont-ils dépassé le but et retardé le succès que méritaient leurs efforts et la noblesse de la tâche entreprise.

On a reproché à quelques-uns des plus chauds partisans de la « méthode chiffrée » d'être allés trop loin en affirmant qu'elle peut, en tout et pour tout, remplacer la notation ordinaire ; ses adversaires ne seraient-ils pas tombés dans une exagération aussi grande, mais plus fâcheuse, en lui refusant tout accueil ?

S'il est vrai que les artistes, pour des raisons que nous admettons excellentes, continuent à donner la préférence à la notation ancienne, voudra-t-on enfin reconnaître que leur point de vue diffère absolument de celui auquel doit se placer quiconque enseigne aux débutants et surtout aux enfants ? Si l'on s'obstine à suivre les vieux errements, la musique continuera à être légalement une connaissance obligatoire pour tous les Français ; en fait, elle per-

sistera, dans ce pays d'égalité, à n'être accessible qu'à une minorité privilégiée.

Il y a bien en effet, dans certaines villes, quelques concours ou auditions plus ou moins solennels; on exécute même des chœurs (appris comment?) au cours des distributions de prix. Tout cela ne saurait satisfaire : il faut, pour que le progrès soit réalisé dans les masses de la population scolaire, qu'il y ait un examen individuel, sur des points déterminés qui assureront une *réelle éducation musicale,* si modeste qu'on la suppose.

Cette vue n'a rien de chimérique pour qui sait comment fonctionnent, dans telle région française que nous connaissons, des examens organisés sous les auspices de l'Association galiniste. Dans cette région, en 1904, quatre cents candidats, tous venus de l'école primaire, ont affronté les épreuves imposées. M. Jost, inspecteur général honoraire de l'instruction publique, si compétent dans les questions de musique populaire, présidait l'un de ces examens. Pour fixer les idées et préciser le but à atteindre, nous reproduisons, ci-après, une série d'épreuves.

Est-ce que cet exemple ne mérite pas de retenir l'attention de tous ceux qui ont le souci de voir se développer le goût et la connaissance de la musique, à l'école d'abord, dans le peuple ensuite?

Les partisans de la « méthode chiffrée » ne sont-ils pas fondés à espérer que si elle était connue des instituteurs et des institutrices, dont la tâche est plus lourde que jamais, cette méthode serait enfin appréciée à sa valeur, autant par les résultats qu'elle permet d'obtenir que par la variété et la sûreté de ses procédés, qui cadrent de manière si frappante avec ceux de l'enseignement primaire élémentaire?

CERTIFICAT D'ÉTUDES MUSICALES

d'après la méthode modale Galin-Paris-Chevé

DEGRÉ MOYEN

I. Épreuves écrites

1° *Dictée*

(C = 1) d[on] 6. Ton *ut*. M. 90.

$\| \dot{1}\ 7 | \overline{6\,5}\ \overline{4\,3} | 5'\,2 | 4\ 3' | \overline{\dot{3}\,\dot{2}}\ \overline{\dot{1}\,7} | \overline{\dot{2}\,\dot{1}}\ \overline{7\,6} | \overline{\dot{1}\,7}\ \overline{6\,5} | \not{4}\ \ 5' |$

| 1 2 3 4 | 5 6 7 1̇' | 2̇ 6 | 6 •' | 2̇ 1̇ 7 6 | 5 6 4 5 | 3 4 2 3 | 1 ‖

2° *Questions théoriques*

1° Quels sont les noms des intervalles suivants :

1 5 — 3 1̇ — 7 4̇ — 3 4 — 2 5 — 5 1̇

2° Par quel moyen distingue-t-on, dans l'écriture, les mesures les unes des autres?

3° Quel nom donne-t-on à la première note d'un mode?

3° *Transcription*
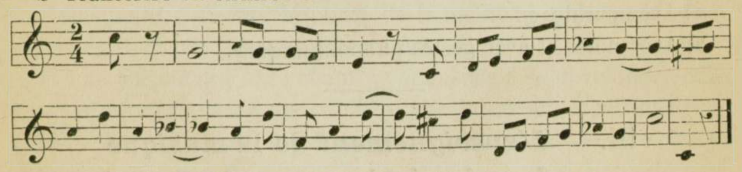
1° Transcrire sur la portée, clé *sol*, mesure C :

(C = 1) d^{on} 6. Ton *ut*.

‖ 0 5 1̇ • | • 7 6 5 6 | 0 3 4 5 4 | 5 0 0 7 | 1̇ 6 7 6 5 |

| • 4 3 2 3 4 5 | 6 5 • 4 • 5 6 5 | 2 1 0 0 ‖

2° Transcrire en chiffres :



II. Épreuves orales

1° *Intonation*

(Exercice présenté en phonomimie par l'examinateur)

(A = 1) d^{on} 1̇. Ton *la*.

1̇ 5 1̇ — 3 4 6 5 2̇ — 2̇ 6 2̇ — 4 6 5 3̇ 2̇ —
4 7 2̇ 6 — 3̇ 6 2̇ 5 — 6 7 6 4̇ — 5 6 5 3̇ —
2̇ 4̇ 7 2̇ — 5 4 5 4̇ 7 1̇

2° *Mesure*

(Le candidat applique la langue des durées)

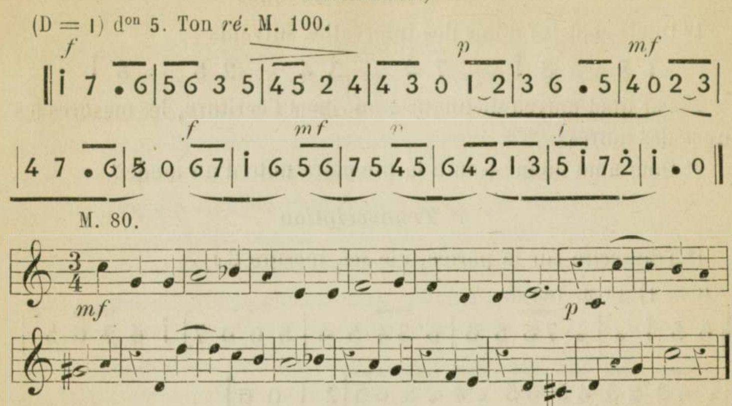
(G = 1) d^{on} 2. Ton *sol*.

‖ 1 2 3 4 5 4 3 | • 2 1 2 • | • 3 4 5 4 3 | 4 0 3 2 0 3 |

| 4 • • 3 2 | 1 2 0 0 3 | 1 • 0 0 |

3° *Lecture à vue*

(Le candidat prend le ton au diapason et le mouvement au métronome)



4° *Chant scolaire* (de mémoire)

a) Avec paroles ;

b) Avec notes et avec gestes phonomimiques.

III. — *L'enseignement de la musique dans les écoles normales*

I

Le 23 juillet 1883, parut un arrêté ministériel organisant l'enseignement du chant dans les écoles primaires. Cet acte était la conséquence immédiate des importants travaux d'une *commission spéciale* instituée par Paul Bert le 23 janvier 1882, et où l'on comptait d'éminents musiciens, des administrateurs expérimentés, des pédagogues autorisés.

Les opinions les plus diverses, les plus contradictoires s'étaient produites au sein de la commission. L'accord unanime se fit pourtant sur un point essentiel :

« La commission tout entière s'est ralliée au principe de la liberté absolue des méthodes ; l'instituteur a ainsi une responsabilité plus grande. S'il n'obtient pas les résultats qu'on est en droit de lui demander, il ne peut se retrancher derrière une méthode *imposée*, sur laquelle il rejette toute la faute. »

(*Rapport de la commission,* p. 153.)

L'arrêté de 1883 traduisit ainsi l'avis de la commission : « Le professeur [1] pourra, dans la pratique, choisir, de la notation usuelle ou de la notation chiffrée, celle qui mettra le plus promptement les élèves en état de chanter et d'exécuter les chœurs. Toutefois, il est bien entendu que la connaissance de la notation usuelle est obligatoire. »

Ce texte est aussi clair, aussi net, que l'opinion de la commission s'était révélée catégorique : l'instituteur a le droit de choisir sa méthode.

Mais, pour choisir, il faut pouvoir comparer. Comment expliquer que, depuis vingt ans et plus, quelques rares écoles normales aient pu donner l'enseignement galiniste, alors que la plupart des autres, par habitude sans doute, aient élevé les futurs instituteurs et institutrices dans l'ignorance d'une méthode officiellement autorisée et dont, par surcroît, « l'emploi doit être encouragé » ?

Il en résulte qu'actuellement la majorité du personnel enseignant primaire n'a pas eu encore à user de la liberté que lui confère la loi, en ce qui concerne le choix de la méthode, puisque les deux systèmes n'ont pas été enseignés à tous.

Et l'on affirme que si le chant « commence à se développer dans les écoles, c'est parce que l'instituteur lui-même le dirige, l'explique, le fait aimer, lui donne sa portée humaine, sa valeur morale et sociale » [2].

Voilà une constatation qui n'est point faite pour atténuer les regrets des amis du chant à l'école primaire : combien plus féconds, en effet, eussent été les efforts de tant de maîtres dévoués si, dans la préparation professionnelle reçue à l'école normale, ils avaient trouvé les principes et les procédés galinistes, qui constituent une incomparable méthode d'initiation !

II

Il fallut attendre la réorganisation générale des écoles normales pour voir cesser une situation fâcheuse à tant d'égards. L'article 1 de l'arrêté du 4 août 1905 est ainsi conçu :

« L'enseignement dans les écoles normales est donné conformément aux programmes annexés au présent arrêté. »

---

1. Les instituteurs et les institutrices sont appelés à être les seuls professeurs de musique sur lesquels on puisse compter dans l'immense majorité des écoles rurales (*Rapport de la commission spéciale*, p. 149).

2. *Revue pédagogique*, 15 août 1905.

Examinez le programme de « chant et musique » pour la première année et pour la seconde. Il est d'une extrême concision ; la théorie musicale y est réduite à sa plus simple expression. « Programmes et directions ont pour but de donner une *orientation plus pratique* à cet enseignement. »

On ne saurait, en effet, perdre de vue que, si les écoles normales n'ont pas à former de virtuoses, il entre dans leur rôle de préparer, pour l'école primaire, des instituteurs et des institutrices capables d'apprendre à chanter à leurs élèves.

C'est pourquoi il importe de favoriser l'évolution pédagogique qui tend à ce que la *méthode intuitive* pénètre tout notre enseignement, y compris celui de la musique.

Tel a été l'avis du Conseil supérieur de l'instruction publique, qui a inscrit la « méthode chiffrée » dans le programme des écoles normales, en ces termes textuels :

« Connaissance des principes essentiels de la méthode galiniste ou chiffrée, avec l'indication des procédés pédagogiques qui s'y rattachent étroitement.

« Principes : { Modalité. / Écriture chiffrée.

« Procédés : { *a*. Système des points d'appui, pour l'étude de l'intonation. / *b*. Langue des durées, pour l'étude de la mesure.

« On insistera sur les ressources de la méthode chiffrée, considérée comme moyen d'initiation à la notation ordinaire. »

Le galinisme n'est autre chose que la *méthode intuitive* appliquée à l'étude d'un art qui a été trop longtemps le privilège de quelques-uns.

Qu'on observe ses principes, qu'on suive ses procédés, et l'on va toujours du concret à l'abstrait.

Qu'on étudie sa notation, et l'on apprécie les simplifications réalisées.

Qu'on exerce l'élève au système modal, et on lui donne le moyen de solfier en langue d'*ut* tous les airs majeurs, — en langue de *la* tous les airs mineurs.

Qu'on fasse reposer l'étude de l'intonation sur le système des points d'appui, et l'élève trouve seul les intervalles.

Qu'on emploie la langue des durées, et chacun devient ca-

pable d'analyser, de sentir, de rendre avec précision tous les effets rythmiques.

En un mot, la méthode chiffrée, qui est à la fois simple, claire, rationnelle, remplit toutes les conditions d'une méthode d'*initiation*. Son introduction dans le programme des écoles normales est une réforme grosse de conséquences heureuses.

Les professeurs de ces écoles auront vite fait de reconnaître le caractère pratique de l'organisation nouvelle, car ils ont l'inappréciable avantage d'unir le sens pédagogique au goût artistique : ils trouveront très naturel que le *simple,* c'est-à-dire la « méthode chiffrée », précède le *composé,* c'est-à-dire le système musical traditionnel qui, à coup sûr, n'a point été établi en vue d'être accessible à tous.

IV. — *Conclusion*

Que la réalisation de cette réforme se fasse un peu plus ou un peu moins attendre dans son application, — que les vieilles habitudes à perdre et les nouvelles à prendre soient ici ou là un fait plus ou moins vite accompli, cela peut tenir à des causes diverses et inéluctables. Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'on peut enfin entrevoir, grâce à l'orientation nouvelle donnée aux écoles normales, le but longtemps poursuivi, jamais atteint. Oui, le moment est venu où, par l'effet d'une parfaite méthode, mise en honneur et surtout bien appliquée, la musique sera un *art mis à la portée de tous!*

Ainsi sera réalisée cette pensée haute, fière, généreuse, exprimée naguère par le plus éminent collaborateur de Jules Ferry, par l'un des fondateurs de l'école primaire actuelle, pensée qui sera notre conclusion :

« Oui, Jacques Bonhomme, nous voulons que ton fils apprenne à chanter. Et pourquoi ne l'apprendrait-il pas? Est-ce que par hasard les arts sont un privilège de grand seigneur? Est-ce que tu crois que tes enfants n'y ont pas droit? Ou qu'ils ne sont pas capables de goûter les belles choses? Est-ce qu'ils n'ont pas une âme comme les autres, et tout comme eux des joies et des peines à exprimer? Est-ce que leur carrière ne sera pas assez dure pour qu'ils aient besoin, eux aussi, de tout ce qui console et de tout ce qui charme, de tout ce qui relève et de tout ce qui aide à vivre?

Va, tu ne sais pas si quelque jour ce ne sera pas un de ces refrains d'enfance, appris à l'école, qui soutiendra ton fils à l'heure du danger, qui lui rappellera son devoir et le préservera de défaillance. Et, d'ailleurs, n'as-tu pas compris que si l'on s'applique à lui faire parler un peu cette langue divine de la musique, ce n'est pas seulement pour sa propre satisfaction, c'est qu'il est Français, c'est qu'il faut qu'il puisse tenir sa place dans le concert et dans le chœur de la nation? Ce qui fait l'âme d'une nation, ce sont des sentiments collectifs, qui ne se développent et ne s'entretiennent que s'ils s'expriment en commun, et ils ne s'expriment que par la musique. Non, tu ne peux pas vouloir que ton fils soit comme un étranger dans son pays, que sa voix soit muette et son cœur insensible dans nos fêtes nationales, quand toutes les voix autour de lui et tous les cœurs chanteront la patrie, l'honneur et la liberté [1]. »

DANGUEUGER.

---

1. Extrait d'un discours prononcé par M. Ferdinand Buisson, inspecteur général directeur de l'enseignement primaire au ministère de l'instruction publique Paris, 24 juin 1883).

Deuxième Partie

La Méthode modale présentée aux musiciens

« Tout écrivain qui se tient dans le cercle de la sévère logique ne manque à personne. Il n'y a qu'une seule vengeance honorable à tirer de lui : c'est de raisonner mieux que lui. »
(Xavier de Maistre.)

INTRODUCTION

En sa qualité de méthode simplifiée, la méthode *modale*, ou méthode Galin-Paris-Chevé (du nom de ses auteurs) ou bien encore, vulgairement, *musique chiffrée* (à cause de sa notation) est une méthode d'initiation ; elle s'adresse directement à ceux qui ne sont pas musiciens, au peuple, aux enfants. Elle présente alors les premiers principes sous la forme qui lui est propre et développe graduellement, progressivement les notions et les applications suivant sa marche naturelle, sans chercher à côté, et a raison. C'est la condition ordinaire et en vue de laquelle la méthode a été conçue.

Or, je me propose ici un but bien différent. Je demande à présenter la méthode modale aux *musiciens*. C'est tout autre chose, en effet, et vous voyez d'ici pourquoi. Supposez, dis-je, un musicien familiarisé avec les principes de l'art sous leur forme et leur notation traditionnelles; pour quelque motif, et il en est d'excellents et de très pressants, il désire connaître la formule nouvelle, se mettre en état de l'apprécier et d'en tirer parti. Évidemment, je ne m'y prendrai point avec lui comme je serais contraint de le faire avec un ignorant. Je m'appuie sur les connaissances qu'il possède et je procède par comparaison. Je lui expose les ressemblances et les différences, ce qui est conservé du système traditionnel et ce qui est changé ; je m'attache surtout, naturellement, à lui présenter clairement les modifications introduites et à les justifier. La

tâche, en ces conditions, est bien facile pour le nouvel adepte. Celui qui sait le compliqué a bientôt fait d'apprendre le simple...

Il faut avouer que les polémiques acerbes qui ont signalé les débuts de la méthode n'étaient pas faites pour amener les musiciens déjà en possession d'un système de notation et d'enseignement à examiner les nouveaux procédés. Dans la lutte, chacun, de son côté et au profit de sa thèse, exagérait les *différences* entre les deux méthodes mises en opposition; en sorte que le public non familiarisé avec l'objet de la discussion était tenté de croire et croyait en effet qu'il s'agissait d'un bouleversement complet de tout l'art musical, d'une parfaite radiation de tout son glorieux passé; en un mot, il croyait qu'on lui offrait *une autre musique*. Nullement; inutile d'insister : ce n'est pas une autre musique, c'est seulement *une autre manière* de figurer et surtout d'enseigner la musique. Le fond est absolument identique; les différences sont de forme et de moyens. Du reste, le nom sous lequel se présente le système nouveau est très juste et parfaitement explicite : *méthode*. Il s'agit, en effet, de procédés méthodiques, si vous voulez, de pédagogie.

C'est ce que je me propose de démontrer au cours de cette étude, à mesure que j'exposerai les principes de la forme nouvelle, ses « signes et moyens ». J'espère faire bien voir que les initiateurs de la méthode n'ont point procédé systématiquement sans tenir compte du passé, en introduisant brusquement des choses et des signes venus on ne sait d'où, ou bien éclos au moment même dans leurs cerveaux, sans antécédents, sans lien avec l'ensemble.

Je tâcherai, au contraire, de mettre bien en lumière cette vérité que les modifications accomplies par eux n'étaient point choses absolument étrangères dans la musique, qu'elles s'appuyaient sur des données préexistantes, plus ou moins généralement acceptées; que ces réformes étaient, pour la plupart, en germe dans la tradition elle-même et qu'ils n'ont fait que les développer logiquement et les généraliser. Là où ils ont été le plus originaux, ils ne sont pas moins restés conséquents avec les principes fondamentaux de l'art musical, qu'il ne s'agissait pas pour eux de *bouleverser*, mais de populariser.

LES PRINCIPES DU GALINISME

I. — *Intonation*

Sommaire : 1. L'échelle musicale. — 2. La notation. — 3. Principe essentiel. — 4. Modulation; la soudure. — 5. Les deux modes.

1. **L'échelle musicale.** — La méthode galiniste conserve telle quelle l'ancienne *gamme diatonique*, avec les noms traditionnels, des notes :

ut (ou *do*) *ré* *mi* *fa* *sol* *la* *si*

Les notes *diésées*, remplaçant à l'aigu les degrés diatoniques de la gamme, reçoivent des noms composés, tous finissant par la même *voyelle è* (son très ouvert), choisie pour caractériser les *altérations ascendantes* (remplaçants plus aigus), et commençant par des *consonnes* différentes, chacune rappelant la note dite *naturelle*, la note de la gamme diatonique dont elle est considérée comme dérivée :

tè *rè* *mè* *fè* *jè* (*j pour s*) *lè* *sè*
ut♯ do♯ *ré♯* *mi♯* *fa♯* *sol♯* *la♯* *si♯*

Tè, formé de la consonne finale du nom *ut*, ou, si vous voulez, comme durcissement du *d* initial du nom *do; jè* : *j*, au lieu de *s;* deux noms de la gamme ancienne commençant par la même articulation *s;* il fallait bien changer l'un des deux. On a pris une autre articulation sifflante *j*, qui rappelle encore, par sa consonance, la lettre G par laquelle on était habitué, dans l'ancienne musique, à désigner la note *sol*.

D'après le même principe, les notes *bémolisées*, remplaçant au grave les degrés diatoniques de la gamme, sont désignées par des noms ayant pour élément commun la voyelle *eu*, de sonorité grave, assombrie, et pour élément distinctif les consonnes correspondant à celles de la gamme naturelle (et de la gamme diésée) :

teu *reu* *meu* *feu* *jeu* *leu* *seu*
ut♭ do♭ *ré♭* *mi♭* *fa♭* *sol♭* *la♭* *si♭*[1]

1. On peut également consacrer une série de syllabes à désigner les notes *doublement diésées* et les notes *doublement bémolisées;* mais ce sera une satisfaction purement théorique, car ces relations compliquées, rares déjà dans la musique ordinaire, ne se présentent pas dans la musique modale : nous disons plus loin pourquoi. Aimé Paris ajoute la voyelle *i* après la consonne de chaque nom de dièse ou de bémol pour indiquer les doubles dièses et doubles bémols. Exemples : *tiè, riè,* etc., *mieu, fieu,* etc.

Je ne pose point ici la question de savoir s'il ne valait pas mieux, tandis qu'on y était, changer aussi les anciens noms des notes de la gamme diatonique elle-même, syllabes disparates, arbitrairement choisies, au moyen âge, pour des motifs étrangers à l'art musical. Il y avait, pour le faire, beaucoup de bonnes raisons. Les promoteurs de la réforme galiniste n'ont pas osé être si révolutionnaires... Je ne discute donc pas, je constate et passe outre.

Mais, ce dont il faut les louer sans réserve, c'est d'avoir consacré des noms spéciaux pour désigner les sons intermédiaires chromatiques que nous appelons notes *diésées* et *bémolisées*.

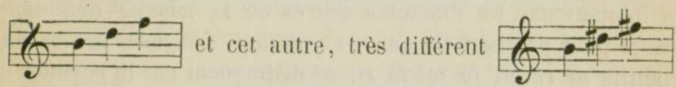
La musique du moyen âge, qui ne reconnaissait pas ces degrés intermédiaires, n'avait pas à les dénommer. Mais la musique moderne, qui les connaît et qui s'en sert, aurait dû aussi inventer des noms nouveaux pour ces sons nouvellement admis. C'eût été chose logique en soi et, de plus, réellement conforme au principe de l'ancienne musique, qui nommait *tout ce dont elle se servait*. Cela ne se fit point. Il y eut des tentatives en ce sens, elles ne réussirent pas. Les promoteurs galinistes, en adoptant ou réinventant, peu nous importe, cette pratique, ont rendu un réel service à l'art musical. — Et je le prouve.

D'abord, ai-je dit, c'est logique. Or, n'est-ce donc rien, la logique en fait d'art et en fait d'enseignement? N'est-ce rien qu'un principe unique rationnellement posé et appliqué sans défaillance, sans *exception arbitraire?* Que chaque chose ait son nom, c'est un axiome de sens commun aussi bien que de didactique. — Il y avait bien, il est vrai, un moyen de désigner, sans équivoque possible, ces sons intermédiaires qui n'avaient pas de noms propres. Mais c'est un moyen détourné, une dénomination compliquée, qui consiste à les désigner en nommant d'abord des notes de la gamme diatonique avec lesquelles elles sont dans un certain rapport d'origine, auxquelles elles se substituent en certaine façon, puis en indiquant par une sorte d'*adjectif* l'*altération* [1] qu'elles ont subie, ou plutôt la substitution dont elles sont le produit : *fa dièse, la bémol*. « Il n'est pas sans intérêt, dira-t-on, d'indiquer cet extrait d'origine. » Soit; mais cela peut se faire autrement. La dénomination détournée, indirecte, est longue à énoncer : c'est le moindre inconvénient dans le *langage parlé,* où l'on peut prendre son temps

1. *Altérer,* faire *autre,* changer.

pour être clair. Mais, dans la *langue chantée*, dans les exercices de solfège, il en est autrement, et l'inconvénient devient réellement grave, les équivoques faciles. En effet, quand on solfie, on ne peut pas prononcer *trois syllabes* sur la même note. Ne pouvant faire autrement, on prononce seulement le *nom*, *fa*, ou *sol*, ou *mi*, en omettant l'*adjectif* qui indique l'altération.

Et alors il en résulte : 1° qu'on nomme non pas la note écrite, mais une *autre*, une note voisine, plus haute ou plus basse d'un demi-ton ; 2° qu'on chante non pas la note qu'on nomme, mais une autre. Il en résulte qu'on *nomme* identiquement des notes différentes et qu'on chante *différemment* des notes nommées identiquement. Par exemple, ce membre de phrase musicale



et cet autre, très différent

se prononcent en solfiant de la même manière, *si ré fa*. L'élève qui solfie ce second exemple doit *lire* sur le papier et penser *si*, *ré dièse*, *fa dièse*, prononcer *si ré fa*, et chanter *si ré♯ fa♯*, comme il lit, et au contraire de ce qu'il prononce. Il y a, dans ces contradictions entre l'écriture et la prononciation, une source de confusions bien faites pour déconcerter l'élève. Le musicien, rompu par des années de pratique, ne s'y arrête pas, il est vrai ; mais le non initié se débat longtemps pour se *débrouiller* à travers ces équivoques de mots, de signes, de sons, qu'il était si facile de faire disparaître.

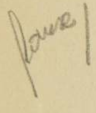
Toutes ces complications, tous ces illogismes s'éliminent à la fois, quand on convient de donner à chaque son distinct un *nom propre*, toujours le même. Et si l'on tient à conserver la trace des rapports d'origine, de la note diatonique, on peut garder dans le nom de la note *accidentée* quelque chose de la syllabe indicatrice du son *naturel*. C'est ce qu'on a fait dans la méthode galiniste. Les élèves, quand le moment est venu de faire connaissance avec les sons nouveaux, apprennent sans peine les noms nouveaux et s'en servent sans confusion possible, aussi bien en solfiant qu'en parlant. Et quant aux musiciens, habitués aux anciennes dénominations, qui veulent apprendre la langue nouvelle, il ne leur en coûtera aucun effort : ils en seront quittes en pratique pour considérer *fè*, par exemple, comme une manière abrégée, *contractée*, de prononcer *fa dièse*. Et bientôt, dans le solfège comme dans l'enseignement, ils se seront convaincus de la commodité extrême qu'offrent ces dénominations, si faciles à retenir.

2. **La notation.** — J'aborde maintenant la question de la *notation* ou, si vous préférez, de l'écriture musicale. C'est ici la différence la plus apparente, — non pas la plus profonde, pourtant, — mais celle qui saute aux yeux tout d'abord et qui justement vaut à la méthode galiniste son nom vulgaire de *musique chiffrée*.

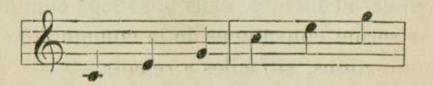
Selon l'observation très juste d'un physicien, les signes *graphiques* (écrits) représentant aux yeux des idées quelconques, par exemple une série de sons, les notes de la gamme, si vous voulez, ne peuvent déterminer leur objet que par des différences 1° de forme, 2° de position, 3° de couleur. Laissant de côté la couleur, qui n'est pas un procédé pratique, il reste la *forme* et la *position*. Pas autre chose. Dans l'écriture musicale traditionnelle, la diversité des intonations, les différents *degrés* de la gamme *diatonique*, dirai-je pour préciser, les *notes*, en un mot, désignées par les noms primitifs *ut ré mi fa sol la si*, se distinguent par la *position :* la place du signe sur ou entre les barreaux de la *portée*. La notation galiniste a adopté l'autre moyen; elle désigne les différentes notes par des signes *différents de formes*, qui sont les chiffres.

Je ne ferai pas un parallèle *à fond* entre les deux systèmes de notation, par la *position* ou par la *forme*, au point de vue de la lisibilité. La chose, prise au sens le plus général, peut être discutée. L'un et l'autre système ont leurs avantages et leurs inconvénients.

*
* *



La portée musicale, qui fut d'abord de trois barreaux, puis de quatre, puis de cinq, à mesure qu'on sentit le besoin d'écrire des mélodies plus *étendues*, a été vivement critiquée, et le mérite à plus d'un égard. Tout d'abord, le nombre de ses barreaux et, par suite, des divers échelonnements qu'ils fournissent, n'est pas en rapport avec le nombre des degrés de la gamme. Secondement, si l'on superpose une seconde gamme à la première, la portée *ne se reproduit pas identique* pour cet autre étage de l'échelle, ainsi qu'il le faudrait pour que ce fût logique pour l'intelligence et parlant pour l'œil. Ainsi les notes de la première gamme *ut mi sol* sont sur des barreaux; les semblables de la seconde, désignées par les mêmes syllabes, sont dans des intervalles et en des positions qui n'offrent pour l'œil aucune ressemblance avec les premières.



Mais il y a un reproche plus grave à faire à la portée. Combinée pour une musique *purement diatonique*, elle n'est pas faite pour écrire la musique chromatique, qui est la nôtre. Il n'y a pas de place consacrée pour distinguer les degrés intermédiaires, les notes dites *accidentées*. En sorte que si une telle note se présente, on est obligé d'emprunter un signe accessoire, dièse ♯ ou bémol ♭, pour la déterminer, — ce qui entraîne encore en plus, secondairement, l'accession d'un troisième signe, le *bécarre* ♮. Le même illogisme et la même difficulté se présentent ici, dans l'écriture comme dans la langue. Les degrés intermédiaires, qui n'avaient pas de noms propres, n'avaient pas non plus de signes propres. On les *notait*, comme on les *nommait*, par le signe correspondant à la note voisine appartenant à l'échelle diatonique, en ajoutant un caractère distinctif, *diacritique*, comme on dit, dans l'écriture comme dans l'énoncé. Ce sont là de graves imperfections, tenant toutes deux à la même cause historique.

*
* *

Quant aux difficultés provenant des différentes clés et des diverses armures des clés correspondant aux différentes tonalités, elles ne sauraient être imputées à la portée. C'est une chose à part. On pourrait écrire, — et on écrit très bien et très souvent, ainsi que nous le verrons bientôt, — la musique *modalement* sur la portée; et rien n'empêchait qu'on ne généralisât ce procédé.

Enfin, remarquons que les illogismes et les difficultés reprochables à la portée de cinq lignes, telle que nous l'a léguée l'histoire, ne tiennent pas au principe même de notation sur portée. On a inventé plusieurs systèmes de portée, de trois lignes, de cinq lignes, très ingénieux, qui n'ont pas les mêmes défauts et sur lesquelles la lecture serait incomparablement plus facile.

Je n'étudierai donc point ici la question de savoir si, convenablement modifié, le principe de la notation sur portée serait ou non préférable au système de la notation chiffrée. Je n'examinerai pas non plus si, même telle qu'elle est, la portée de cinq lignes, malgré ses inconvénients, ne reprend pas l'avantage quand il s'agit d'écrire la musique destinée aux instruments *polyphones*, c'est-à-dire faisant entendre simultanément plusieurs sons, souvent enchevêtrés d'une manière extrêmement compliquée, tels que le piano, l'orgue et généralement tous les instruments à clavier, la harpe et quelques autres, par la facilité qu'elle offre de grouper sous le coup d'œil les signes sur les échelons multiples de la portée. C'est une chose

que je réserve. Dans tout ce qui va suivre il s'agira surtout de la musique écrite pour les instruments ne donnant à la fois qu'une seule note, et particulièrement pour les voix.

Cela dit, je passe outre, et je me borne à constater que la méthode galiniste a adopté l'*autre principe* de notation, celui par lequel les notes de la gamme sont désignées au moyen de signes différents par la *forme*. Ce principe admis, il était naturel de figurer les degrés successifs de la gamme, — de la gamme diatonique, tout d'abord, puisque c'est elle encore qui sert de base à tout le système, — de les représenter, dis-je, tout simplement par leur numéro d'ordre, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 : le premier degré, le second, le troisième, ainsi de suite.

Ce n'est pas que les chiffres eux-mêmes, considérés dans leur forme, en tant que *signes à distinguer très rapidement* soient absolument irréprochables. Comme nos lettres de l'alphabet, ce sont des signes d'origine historique, et *qui n'avaient pas été faits pour cela*. Ils sont trop compliqués de figure et pas toujours assez distincts, surtout dans l'écriture manuscrite tracée à la hâte : il faut penser à cela aussi. Le **5** ressemble trop au **3**, le **7** à l'**I**. Mais, tels qu'ils sont, nous en avons une telle habitude et prise de si bonne heure que cet inconvénient ne se sent pas, *surtout pour les commençants*, qui n'ont pas à lire très vite une musique très chargée de notes. A ceux-ci rien ne paraît si simple et si commode que ce numérotage. Et l'expérience prouve qu'ils ont plus vite fait d'apprendre la relation de ces chiffres avec les notes de la gamme que la distinction de la position des notes sur les barreaux de la portée [1].

Constatons encore un autre avantage : c'est que ce numérotage coïncide absolument et d'une manière très heureuse avec la désignation des intervalles en harmonie : (unisson : **I**), seconde : **2**, tierce : **3**, quarte : **4**, quinte : **5**, sixième : **6**, septième : **7** (comptés à partir de la tonique ou fondamentale de la gamme). Cette rencontre facilite l'appréciation des intervalles et des *fonctions* de la gamme.

Observons, pour finir, que l'emploi des chiffres n'est pas chose nouvelle en musique, tant s'en faut. On s'en servait beaucoup

---

1. Des expériences mille et mille fois répétées prouvent que dix minutes suffisent généralement aux élèves pour connaître à tout jamais les chiffres avec les noms musicaux des notes.

autrefois; on les utilise encore dans les études d'harmonie, dans le système d'écriture analytique qu'on appelle la *basse chiffrée*. On les employait, il est vrai, d'une manière *différente;* assez analogue cependant pour qu'on puisse dire que la *notation par les chiffres* trouve dans la tradition musicale un antécédent qui devait naturellement la suggérer. En sorte que l'innovation patronnée par Jean-Jacques ne saurait être considérée comme une chose absolument arbitraire, une invention *en l'air* et sans racine aucune dans l'histoire de l'art.

*
* *

Sous le bénéfice de ces observations, achevons maintenant d'exposer le système de la notation galiniste relativement à l'intonation.

Les notes de la gamme diatonique sont désignées, ainsi que nous l'avons dit, par les chiffres de 1 à 7, à partir de la tonique *ut :*

UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI
1	2	3	4	5	6	7

La notation chiffrée, suivant dans l'*écriture* le même principe que dans la dénomination, dans la *langue,* comme disent les galinistes, emploie pour les notes intermédiaires chromatiques des signes dérivés de ceux qui représentent les degrés de la gamme diatonique dont ils sont considérés comme les remplaçants. En d'autres termes, les notes accidentées, *diésées* ou *bémolisées*, sont représentées par les signes appartenant aux notes *naturelles* de la gamme diatonique, avec une modification conventionnelle. Pour les dièses, le chiffre de la note naturelle est traversé par une barre inclinée dans le sens de la pente de l'écriture ordinaire ou, si vous voulez, de l'*accent aigu,* de droite à gauche en descendant. On a ainsi :

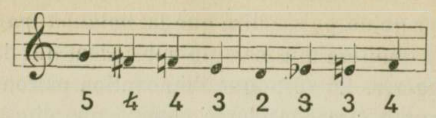
UT♯	RÉ♯	MI♯	FA♯	SOL♯	LA♯	SI♯
1	2	3	4	5	6	7

Pour les bémols, le chiffre est traversé d'une barre inclinée en sens contraire, dans le sens de l'*accent grave,* de gauche à droite en descendant.

UT♭	RÉ♭	MI♭	FA♭	SOL♭	LA♭	SI♭
1	2	3	4	5	6	7

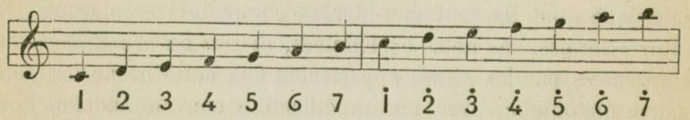
Il n'y a point de signe correspondant au *bécarre,* attendu que si on veut désigner la note naturelle après la note accidentée, il suffit

dans tous les cas d'écrire le chiffre sans le signe d'altération, non modifié, non barré ; ce qui constitue encore une petite simplification très appréciable.

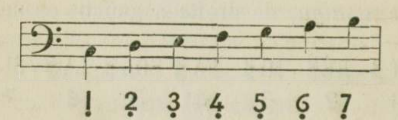


Observons dès maintenant que la plupart de ces sons intermédiaires chromatiques ont assez rarement occasion de s'écrire dans la musique *modale*, qui n'admet point les *accidents* constitutifs des divers tons écrits sous forme d'armure. Quelques-uns même, comme *mi*♯ 3, *si*♯ 7, *la*♯ 6, *ut*♭ 1, *fa*♭ 4, *sol*♭ 5, sont d'une rencontre tout à fait exceptionnelle. Pour la même raison il n'y avait point, en pratique, à s'occuper des *doubles dièses* et des *doubles bémols*, qu'amène l'emploi des armures compliquées. Ce serait donc une satisfaction purement théorique que de désigner les *doubles dièses* et les *doubles bémols* au moyen de chiffres doublement barrés. On n'a point lieu d'en faire usage.

Les notes de l'*octave moyenne*, prise pour type, étant ainsi représentées, celles de l'*octave aiguë* immédiatement supérieure, qui sont la reproduction des mêmes rapports, s'écriront de la même façon avec un point *au-dessus* du chiffre :



Les notes de l'*octave grave* immédiatement inférieure s'écrivent par les mêmes chiffres toujours, avec un point au-dessous :
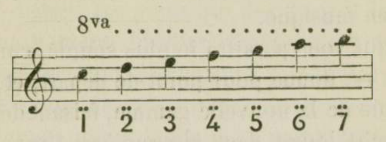


De même pour les notes *accidentées* (intermédiaires chromatiques) :

	Octave aiguë	Octave grave
DIÈSES :	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
BÉMOLS :	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
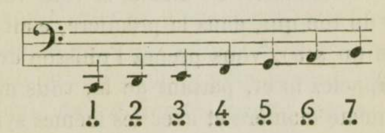
Remarquez que cette notation emporte avec elle un élément mnémonique très simple, qui tout de suite fixe la notation dans l'esprit

du commençant : les notes de l'octave *au-dessus* ont le point *au-dessus*, celles de l'octave *au-dessous* ont le point *au-dessous.*

Ceci nous donne l'étendue très respectable de trois octaves, rarement dépassée quand on écrit pour les voix. Pour les cas où l'on a besoin de monter ou de descendre davantage, et surtout dans la musique écrite pour des instruments très étendus, continuation du même principe : on écrit les notes de la *double octave au-dessus* (deuxième octave à l'aigu) par un chiffre avec *un double point au-dessus*, en façon de *tréma :*



Pour celles de la *double octave au-dessous* (deuxième octave au grave), on a de même les chiffres avec le double point *au-dessous :*



Mêmes applications, bien entendu, aux notes *diésées* ou *bémolisées :*

	Double octave aiguë	Double octave grave
DIÈSES :	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
BÉMOLS :	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7

Nous arrivons ainsi à un clavier complet de cinq octaves, et on pourrait aller plus loin si on voulait, avec de *triples points.* Mais les doubles points servent déjà très rarement.

Le signe conventionnel 8va, abréviation de *octava,* placé sur les chiffres de l'octave la plus basse ou la plus haute, déjà employé dans la notation sur portée, donnera une nouvelle ressource de deux octaves lorsque l'on arrive exceptionnellement à représenter ces limites extrêmes.

3. **Principe essentiel.** — Pour les galinistes comme pour les théoriciens du système traditionnel, la gamme *type* étant la gamme d'*ut,* une fois la hauteur *absolue* de la *tonique* ou fondamentale de la gamme, point de départ de toutes les relations d'intervalles, prise soit par le diapason, soit sur un instrument quelconque, ou bien encore selon la fantaisie du musicien, toutes les intonations

des autres notes, y compris les intermédiaires chromatiques, notes diésées et bémolisées, sont par là même également fixées. Cela donné, supposez que je veuille chanter la gamme, une gamme identique quant aux intervalles, dans un ton plus grave ou plus aigu, mais ayant un rapport déterminé avec la tonalité d'une gamme prise pour type, par exemple de celle du diapason (où le *la* est à l'unisson du diapason). Supposez que je veuille chanter la gamme en commençant par un son qui soit à l'unisson du *ré* de la gamme précédemment posée. *Deux moyens* se présentent ; tous les deux sont employés en musique.

Le premier, qui vous paraîtra le plus simple, consiste à prendre l'unisson de ce *ré,* donné pour point de départ, et, puisque ce son va être la tonique de la nouvelle gamme, faisant désormais abstraction du rôle qu'il jouait dans la première, l'appeler *ut* et monter l'échelle des sons avec les mêmes noms de notes que tout à l'heure et des intervalles semblables. De même, si vous voulez monter une gamme à partir du ton qui, dans la première, était un *si bémol* (en langue galiniste un *seu*), vous prenez l'unisson de cette note, *si* ♭ ou *seu,* vous l'appelez *ut* et, partant de là, vous montez la gamme toujours de la même manière et avec les mêmes syllabes.

Remarquez que dans cette manière de *transposer,* la gamme étant pour ainsi dire *transportée* toute d'une pièce dans une sonorité plus grave ou plus aiguë avec les mêmes rapports d'intonation, les noms des divers degrés de cette gamme ne changent point non plus. La tonique s'appellera toujours *ut,* la sus-tonique *ré,* la médiante *mi,* la sous-dominante *fa,* etc. En d'autres termes, *les noms sont attachés à la fonction.* Les galinistes appelant, pour abréger, *langue* l'ensemble des syllabes consacrées à désigner les fonctions d'une gamme, disent qu'ils emploient toujours la même *langue,* la langue d'*ut* (pour la gamme majeure), quel que soit le point de départ.

D'autre part, ce qui est vrai de l'air type qu'on appelle la gamme étant également vrai de toutes les mélodies qui résultent des combinaisons infiniment diverses que l'on peut faire de ses notes constitutives (diatoniques ou chromatiques), il en résulte que, dans cette manière de procéder, la même mélodie sera toujours chantée avec les mêmes noms de notes, à quelque hauteur qu'on la prenne. En d'autres termes, une mélodie *majeure* (puisqu'il ne s'est agi jusqu'ici que des gammes majeures) sera toujours et identiquement *solfiée en langue d'ut.*

Cette manière de *transposer* porte le nom de *système modal,* pour une raison que nous développerons plus loin.

*
* *

Le second procédé consiste, quand on veut transposer la gamme en prenant pour tonique nouvelle un des degrés d'une gamme précédemment chantée (ou, ce qui revient au même, une des notes de la gamme donnée par un instrument à son fixe tel que le piano), à conserver à la tonique de la *nouvelle* gamme et, *autant que possible,* aux autres degrés, les noms qui désignaient les fonctions que les sons de même hauteur absolue remplissaient dans l'*ancienne.* Ainsi, commençant la nouvelle gamme par le son qui était le *sol* dans la première, nous lui conservons ce nom de *sol,* en partant de ce ton et de ce nom, nous montons en employant les syllabes *la, si, do, ré,* etc. Les fonctions ont changé, mais les *sons absolus* sont considérés comme étant restés les mêmes, tels par exemple qu'on les prendrait sur un clavier de piano. Dans cette façon de procéder, les noms ne désignent pas les fonctions de la gamme, mais des sons de hauteur donnée ou convenue, quelle que soit leur fonction.

Malheureusement, une difficulté surgit, comme vous le savez. La gamme n'étant pas une succession d'intervalles égaux, on ne peut pas la commencer à l'un quelconque des degrés de l'échelle de telle façon que tous les autres coïncident par superposition continue. Par exemple, si je commence la gamme par le *ré,* le *mi* qui est à une distance d'un ton du *ré* va pouvoir jouer le rôle de *seconde* de tonique dans la nouvelle gamme. Mais le *fa,* quarte de la première, ne pourra pas prendre le rôle de *tierce* (majeure), parce qu'il est un demi-ton trop bas. Il faut lui *substituer* un son plus haut d'un demi-ton, un intermédiaire chromatique que nous appellerons *fa dièse* en langage traditionnel, plus simplement *fè* en langage galiniste. De même, si les notes suivantes *sol la si,* prises dans l'ancienne gamme, où elles étaient la quinte, la sixte, la septième à partir de la tonique, se trouvent coïncider (à peu près) avec d'autres degrés de la nouvelle et se prêtent à y devenir la *quarte,* la *quinte* et la *sixte,* il n'en est pas ainsi de l'*octave ut,* qui pour devenir la *septième* de la tonique dans la nouvelle gamme, la *sensible* du *ré,* est trop basse aussi d'un demi-ton; il faudra lui substituer encore un son plus élevé, qui sera le *ut* ♯, par abréviation *tè.*

Le nombre de sons plus aigus ou plus graves que l'on sera

obligé de substituer ainsi aux sons de la gamme originelle variera, selon le degré de celle-ci, que l'on prendra pour point de départ, pour tonique nouvelle, de *un* à *sept :* de un à sept dièses, de un à sept bémols.

De cette façon de procéder il résulte, comme nous l'avons déjà dit :

1° Que les noms des notes de chaque gamme transposée ne sont pas en rapport avec les fonctions qu'elles remplissent en réalité.

2° Qu'autant de points de départ différents pour la gamme chantée à prendre sur les degrés de la gamme type, autant de *langues* différentes : il y aura une langue de *ré,* une langue de *sol,* une langue de *si bémol* ou de *seu,* etc. Si vous prenez les sept tons *naturels diatoniques,* et si en outre vous portez en compte *sept* dièses et *sept* bémols, cela vous fait trois fois sept, vingt et un tons distincts, vingt et une langues différentes pour un seul *air,* la gamme, qui, pris, il est vrai, à diverses hauteurs, n'en est pas moins toujours le même air, comprenant les mêmes intervalles et les mêmes fonctions.

Je me hâte d'ajouter que, dans la pratique, ces vingt et un tons se réduisent à *quinze,* par l'artifice qui consiste à identifier certains *dièses* avec certains *bémols* ainsi que sur le clavier du piano, de telle sorte que, par exemple, la gamme de *ré dièse* (ou *rè*) se confondant avec celle de *mi bémol* (ou *meu*), on n'emploiera que la langue de cette dernière, moins chargée d'*accidents*.

La même chose ayant lieu pour toutes les mélodies ainsi que pour la gamme, il s'ensuit que la même mélodie transposée, le même air chanté à des hauteurs différentes se solfiera, dans ce système, en quinze langues différentes au moins; qu'elle comprendra, selon les cas, un nombre d'intermédiaires chromatiques substitués ou, si vous préférez l'ancienne dénomination, de notes *altérées,* variable d'un à sept. Et comme ces substitutions, étant l'effet même du mode de transposition, ces accidents, étant *constitutifs du ton,* doivent toujours correspondre aux mêmes degrés, tant que la mélodie reste dans le même ton, on convient d'écrire ces accidents ou remplacements, une fois pour toutes, à la clé, pour ne pas avoir à les écrire devant chaque note qui doit en être affectée au cours du morceau. De là ce qu'on nomme l'*armure* du ton. C'est une abréviation sans doute, une simplification pour l'œil; mais une simplification facilement trompeuse. Il faut se rappeler tout le temps les accidents indiqués à la clé, sous peine de faire de fausses

notes, et se les rappeler et les exécuter *malgré l'impression faite sur l'œil* par la note qui ne porte pas son signe d'altération, mais est écrite comme si elle était *naturelle*.

Ce second moyen de procéder à la transposition des divers *tons* avec changement de langue et emploi d'armures se nomme le système *tonal*.

Tout cela est bien connu de vous, puisque vous êtes musiciens. Mais justement parce que vous êtes familiarisés par l'habitude avec l'emploi de ces signes, de ces abréviations, de ces échanges entre les noms et les fonctions et que vous ne les remarquez plus, c'est justement, dis-je, pour cela que j'ai été obligé de les faire repasser sous vos yeux, afin que vous vous rendiez bien compte de la grande complication qui résulte de ce système *tonal*, des difficultés très réelles, qui ne vous arrêtent plus parce qu'elles sont vaincues, mais qui vous ont retardés, très certainement, quand il vous a fallu les vaincre, qui retardent aussi, arrêtent et souvent découragent les commençants.

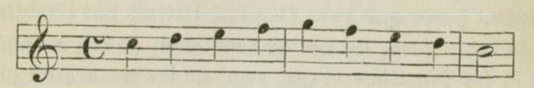
*
* *

J'ai dit plus haut que le procédé *modal* n'est pas inconnu au système musical traditionnel; réciproquement, le procédé *tonal* n'est pas exclu de la méthode galiniste. Ceci, à notre point de vue, mérite quelque développement.

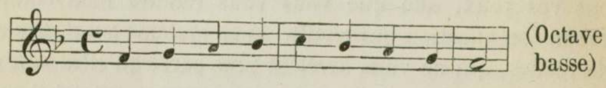
Tout d'abord, observons qu'il est plusieurs instruments pour lesquels la musique est et a toujours été écrite *modalement*. Les cors et les trompettes de l'orchestre classique sont dans ce cas. — Les cors *lisent* toujours dans le ton d'*ut*, ou plutôt, pour parler plus correctement, dans la langue d'*ut*, quel que soit le ton du morceau. Et cependant ils *jouent* dans tous les tons, ainsi qu'il est nécessaire pour s'accorder avec l'orchestre. Cela tient au mode même de production des sons dans cet instrument où la série des *harmoniques* a toujours pour point de départ une note fondamentale grave, et s'échelonne par des successions d'intervalles *fixes* à partir de cette note.

Quoi qu'il en soit, nous constatons que les parties de cor, dans les partitions comme sur les cartons, sont toujours écrites en *ut*, sans dièse ni bémol à la clé : tandis que les autres instruments, les violons, les basses, lisent une portée plus ou moins chargée d'accidents, jouent en *ré* ♭ ou en *si*, par exemple, avec cinq bémols ou cinq dièses à la clé. Le morceau est-il dans le ton de *fa*, le

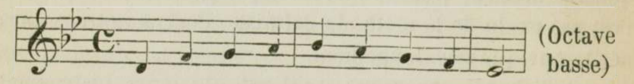
musicien adapte à son instrument un *corps de rechange* d'une longueur donnée, ce qu'il appelle, par abréviation, un *ton,* — le ton de *fa*. Puis lisant, par exemple, la note *ut* écrite sur sa partie, il fait sortir la tonique de la gamme que son instrument ainsi modifié peut donner, c'est-à-dire en réalité un *fa,* le *fa* de la gamme *diapason* du piano ou de l'orgue, le *fa* du violon et de la basse (ou son octave). Le corniste, par exemple, lira cette phrase :



et l'effet produit est celui-ci :



Mais si, au lieu d'être en *fa,* le morceau était en *mi* ♭, le corniste mettrait à son instrument le corps de rechange qui donne à son tube une longueur telle que le son marqué *ut* sur la portée soit à l'unisson du *mi* ♭ du violon, du violoncelle, etc., et lisant toujours les mêmes notes *ut, ré, mi, fa, sol,* etc., il produirait les sons de la gamme montante de *mi* ♭ : *mi* ♭, *fa, sol, la* ♭, *si* ♭, etc.



Les trompettes d'orchestre *s'écrivent* et *se lisent* de la même manière, en *ut,* toujours, et jouent en réalité dans tous les tons, au moyen de corps de rechange appropriés.

J'ai décrit avec quelque insistance cette manière de procéder, parce que rien n'est plus propre à faire bien comprendre le système d'écriture *modal* et ses résultats. Or, remarquez bien que ce moyen, si simple en lui-même, qui consiste à changer le ton d'un morceau sans changer les noms des notes, mais en prenant pour *tonique* de la gamme un son plus ou moins élevé dans l'échelle absolue, dans l'échelle des instruments dits à sons fixes, n'est point l'attribution exclusive de quelques instruments spéciaux.

Rien de plus courant que cette manière de procéder, même avec les voix, dans la musique traditionnelle sur portée. Supposez, par exemple, un chœur écrit dans un ton quelconque, le ton d'*ut,* si vous voulez. Les exécutants le trouvent trop haut, vous voulez le baisser d'un demi-ton. Allez-vous être obligé de recopier toutes les

parties pour les transposer dans le ton de *si* avec cinq dièses à la clé? Pas le moins du monde. Seulement, au lieu de donner pour tonique à vos chanteurs la note *ut* du piano, vous leur donnez la note *si*, tout bonnement, ou bien, après avoir pris le *la* du diapason, vous montez au *si* seulement au lieu de monter à l'*ut*. Vos choristes chantent un demi-ton plus bas, la transposition est faite, sans rien changer, sans introduire aucune difficulté.

Vous avez agi selon le principe *modal*. La même chose se fait à chaque instant en faveur d'un soliste qui veut monter ou baisser le morceau écrit pour le mettre dans sa voix. Et tandis que lui, l'heureux chanteur, en est quitte pour prendre le ton qu'on lui donnera, plus haut ou plus bas à sa demande, et, sans se préoccuper d'autre chose, chantera son morceau « comme il le voit écrit », et se *trouvera* avoir transposé, le pauvre pianiste, lui, qui a la tâche de l'accompagner, se débattra contre des clés d'*ut* insolites avec des armures fictives et des accidents intervertis, selon les procédés de la transposition sur le clavier, si compliqués, si difficiles que bien peu d'exécutants osent aborder une si périlleuse épreuve.

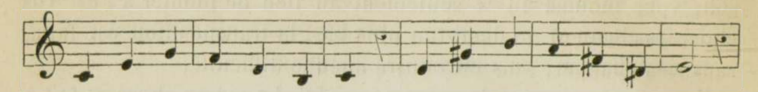
La méthode galiniste, en adoptant comme base de son enseignement le système *modal*, avec l'unique langue d'*ut* (et celle de *la* pour le mineur), n'a donc pas, cette fois encore, fait une innovation absolue, une invention sans précédent; elle n'a fait que *généraliser* un moyen que l'ancienne méthode employait dans certains cas; elle fait *toujours*, ou presque toujours, ce qu'on faisait *quelquefois*. Le galiniste traite les voix comme on traite les cors à l'orchestre. Or, pour la voix, cette manière de procéder est encore plus naturelle et plus facile que pour l'instrument, car le chanteur n'a pas besoin de s'adapter les tubes de rechange, puisqu'il lui suffit de prendre le ton à une hauteur déterminée et qu'il peut changer à volonté sans rien modifier par ailleurs.

Rien de plus clair, donc, rien de plus simple. Il se rencontre pourtant une difficulté réelle qu'il faut avouer; en même temps nous expliquerons le moyen ingénieux que la méthode modale emploie pour la vaincre. — Cette difficulté, c'est la *modulation*.

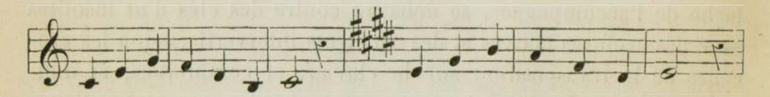
4. **Modulation; la soudure.** — Quand le ton change au cours d'un morceau, l'ancien système emploie deux modes de figuration dans l'écriture, tous deux également usités selon les cas : ou bien on écrit sous forme d'*accidents*, dièses, bémols, bécarres, les *alté-*

rations que le changement de tonique nécessite, sans rien modifier par ailleurs ; ou bien on change l'armure de la clé.

Voici, par exemple, deux membres de phrase entraînant une *modulation :*



Le premier membre est dans le ton d'*ut;* dans le second, la tonique est *mi.* La mélodie, étant donnée la nouvelle tonalité, exige le *sol* ♯ (*jè*), le *fa* ♯ (*fè*) et le *ré* ♯ (*rè*). Je puis écrire le signe modificatif tout simplement devant chacune des notes atteintes d'altération : c'est le premier moyen. Mais je puis également bien remplacer, au point convenable, l'armure tonale et écrire ainsi :

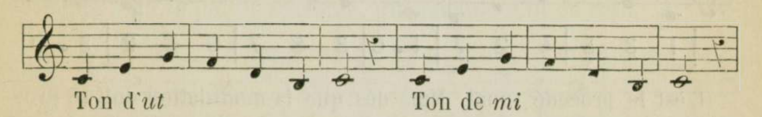


Remarquez qu'au fond rien n'est changé ; il n'y a ici qu'un simple artifice d'écriture, une sorte d'abréviation. Dans tous les cas, nous ferons, jusqu'à nouvel ordre, tous les *fa,* les *ut,* les *sol* et les *ré* dièses, quand ces notes se présenteront ; mais dans le premier mode de figuration, l'œil rencontrera devant chaque note le signe d'altération qui l'avertira ; dans le second, je charge la mémoire de l'exécutant d'enregistrer une fois pour toutes ces *substitutions* dont je lui donne les signes en bloc. C'est au fond un seul et même procédé, le *procédé tonal.* Il y a quelque différence, cependant, au point de vue de la pratique : dans le premier cas, rien n'avertit absolument et à première vue l'exécutant de la *modulation* effectuée, car rien, *à première vue,* dis-je, ne distingue dans l'écriture ces accidents constitutifs d'une nouvelle tonalité de certains autres accidents *chromatiques* qui n'entraînent pas de changement de ton. Il pourrait, à la rigueur, exécuter les notes telles qu'il les voit écrites, soit avec sa voix, soit sur son instrument, sans autre intention, et la modulation serait effectuée sans avoir été expressément prévue et voulue par lui. Dans l'autre mode de figuration, au contraire, l'exécutant est prévenu dès l'abord, et l'armure particulière au ton de *mi* lui dit tout de suite : « Nous sommes maintenant dans le ton de *mi.* » La modulation est plus carrément et plus explicitement posée.

Dans la pratique, l'une et l'autre manière d'écrire s'emploient. Si la modulation est fugitive et pour quelques mesures seulement, il est plus simple d'écrire et de lire à mesure, devant les notes altérées, les accidents qu'elle nécessite. Autrement, dans un morceau qui module beaucoup, il faudrait changer d'armure pour ainsi dire à chaque mesure, et même plus souvent. Si la modulation s'affirme davantage et se prolonge, dure pendant une reprise, par exemple, il vaut mieux préciser l'avertissement à l'exécutant en changeant l'armure de la clé, non seulement pour épargner la complication d'écriture qu'entraînerait la reproduction trop fréquente des accidents, mais plutôt encore pour que cette partie du morceau soit en réalité écrite dans le ton où elle est chantée, en sorte que l'exécutant ne se trouve pas, pendant toute une longue période, en contradiction avec l'armure qui se perpétuerait et se reproduirait au commencement de chaque ligne, armure devenue *fictive*, qui ne pourrait que le tromper, en lui rappelant constamment le ton *où il n'est plus*.

Il y aurait bien encore un autre moyen que je signalerai seulement pour mémoire et afin de poser un jalon en vue de ce qui va suivre, mais sur lequel je ne m'arrêterai pas, parce qu'il n'est pas usité. Il consisterait à faire une *transposition* réelle de la partie du morceau correspondant à la nouvelle tonique, en *donnant le ton à nouveau* et d'une manière convenable, soit au moyen d'un instrument, soit de *toute* autre manière.

Pour le court membre de phrase précédemment donné comme spécimen, on écrirait ainsi, par exemple :



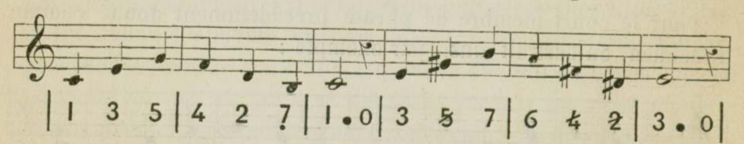
en donnant le ton *ut* pour le premier membre de phrase, sur l'*ut* du piano, et en donnant pour le second membre de phrase, sur l'instrument à son fixe, la note *mi*, que l'exécutant prendrait pour tonique nouvelle, en l'appelant *ut*. Faites l'expérience, et vous verrez que le résultat est le même que par les moyens ci-dessus exposés. *Ce procédé doit être appelé* procédé modal, *puisqu'il déplace la tonique et la gamme tout entière* sans changer l'écriture ni le nom des notes; tandis que les deux moyens précédents, qui en réalité n'en font qu'un sous deux figurations légèrement modi-

fiées, correspondent au procédé *tonal,* puisqu'ils changent le rapport des fonctions et des noms des notes, ce qui entraîne, en outre, l'accession des *altérations*.
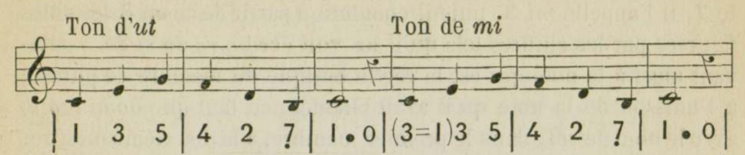
*
* *

J'ai supposé, pour la facilité de l'explication, qu'on donne le ton à nouveau au moyen d'un instrument, ou simplement du *diapason,* à chaque changement de tonique, comme au commencement du morceau ; mais observons bien que cet expédient incommode, ce secours étranger n'est nullement indispensable ; il suffit que *par un moyen quelconque* on arrive à établir, à partir de l'ancienne tonalité dans laquelle on chantait, la hauteur de la nouvelle, et la *correspondance entre les degrés de chacune des deux gammes*. Nous y reviendrons tout à l'heure.

La méthode galiniste emploie, selon l'occurrence, l'un et l'autre procédé. Quand il s'agit d'une modulation fugitive, durant quelques mesures à peine, on se contente d'indiquer dans l'écriture les accidents, dièses ou bémols, que le changement de tonique entraîne, sans signaler plus expressément ce changement. L'exécutant chante les notes diésées ou bémolisées de même que si elles étaient de pures notes de passage chromatique, sans autre préoccupation, et la modulation se trouve exécutée. Par exemple, dans la phrase prise pour type, on écrira en notation chiffrée les signes altérés absolument correspondants à ceux de l'écriture sur portée :



C'est le procédé tonal. Mais dès que la modulation doit se prolonger pendant une partie notable du morceau, il est plus commode à tous les égards, plus simple comme écriture, plus facile comme intonation des intervalles, et surtout plus conforme à l'esprit de la méthode modale et à la logique d'exprimer dans les signes cette partie du morceau telle qu'elle est en réalité, c'est-à-dire de traduire par l'écriture la *transposition réelle* qui constitue la modulation, en prenant ostensiblement pour point de départ la nouvelle tonique, la vraie désormais et jusqu'à nouvel ordre. Il suffira d'indiquer la hauteur de cette nouvelle tonique comparativement à l'ancienne.

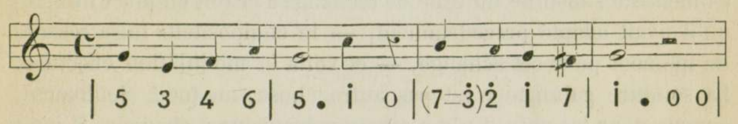
Pour prendre toujours le même exemple, soit la phrase précédemment donnée pour type, à laquelle nous voudrions appliquer le procédé de *transposition modale* (quoiqu'elle ne le nécessite aucunement, à cause de la brièveté de la modulation) :



Il suffira, pour faire chanter correctement la modulation à l'exécutant, en changeant la tonique, que j'emploie un signe quelconque qui lui dise : à partir de cet endroit, prenez l'*ut* à l'unisson du *mi* de la phrase précédente; *mi* ancien *égale,* devient *ut* nouveau, **3** = **1**. Dans l'exécution, voilà ce qui va se passer. Arrivé à ce signe, le chanteur entonne le *mi* **3** de sa première gamme; puis, ayant ainsi fixé l'intonation, appelle ce même son *ut* et chante ce qui suit en appréciant les intervalles **3 5 4** etc. par rapport à cette nouvelle tonique.

Cette manière de transposer en *rattachant* le nouveau ton à l'ancien est ce que les galinistes appellent une *soudure*. C'est un moyen simple en théorie et rationnel, facile en exécution.

Remarquez enfin qu'il n'est pas du tout nécessaire que le changement se fasse en chantant, que la *soudure* s'accomplisse sur la tonique même de la modulation ; il suffit que l'une *quelconque* des notes de l'ancienne gamme prenne, *sans changer de son*, un autre nom avec la nouvelle fonction qui lui correspond dans la nouvelle tonalité. Soit la phrase suivante, qui module d'*ut* en *sol :*



Si je veux traiter la modulation par le procédé de *soudure,* je puis, par exemple, exécuter le changement de fonction sur la première note de la troisième mesure, qui est un *si* dans le ton primitif. Mais puisque la phrase module en *sol,* ce même son qui était la *sensible* dans le ton d'*ut* va devenir la *médiante* en *sol.* J'exprime cet échange de fonction en enveloppant entre les parenthèses les deux chiffres indiquant ces fonctions successives du son; et, à partir de cette note, puisque ce son est marqué par **3̇**, la note

suivante ici sera $\dot{2}$, la troisième $\dot{1}$, la quatrième 7, la première de la mesure suivante $\dot{1}$. Ce calcul de transposition regarde l'écrivain, compositeur ou simple traducteur; mais l'exécutant, lui, n'a pas à s'en préoccuper. Après avoir entonné la note *si*, que lui indique le 7, il l'appelle *mi* $\dot{3}$, puis il chantera à partir de ce *mi* $\dot{3}$ les notes figurées par les chiffres tels qu'il les voit écrits, *ré do si do...* arrivant ainsi à la note qui est la réelle tonique du membre de phrase, à l'unisson de la note qu'il avait chantée, en tant que *dominante*, avec le nom de *sol*, dans le premier membre, à la deuxième mesure.

Ce procédé, du reste, est en lui-même facile, puisqu'il consiste à changer de nom *sur un unisson*. Donc pas de difficulté d'intonation; à partir de ce changement, le sentiment de la tonalité nouvelle, qui s'affirme de plus en plus, guide et soutient l'exécutant, par cela même que les noms des sons sont en rapport avec les fonctions qu'ils remplissent désormais. Du reste, les élèves galinistes étant habitués à chanter les mêmes intervalles à partir d'un point de départ de hauteur absolue quelconque, d'un son quelconque pris pour tonique, en d'autres termes à transposer à toutes les hauteurs sans changer les noms, n'ont pas autre chose à faire ici qu'une application nouvelle de la *mobilité de leur échelle*, avec laquelle ils sont depuis longtemps familiarisés. Ce qu'un musicien habitué au système tonal ne ferait qu'avec un certain effort de calcul et de réflexion, l'élève galiniste l'accomplit sans difficulté.

C'est encore exactement ce qui se passe à l'orchestre, quand un de ces instruments qui exécutent *modalement* vient à rencontrer une modulation. Que fait, par exemple, le corniste? Une indication l'avertit : *mettez le cor en fa*. Au beau milieu du morceau, l'instrumentiste substitue un tube de rechange à ce ton en place de celui qu'il avait adapté précédemment, — le compositeur lui a réservé un moment pour cet échange, — et voilà la modulation effectuée. La soudure galiniste n'est pas autre chose, au fond. Seulement, comme pour les voix il n'y a aucun mécanisme à changer, il n'est aucunement besoin d'interrompre la phrase mélodique, l'échange de ton peut se faire sur une seule et même note. Il suffit, avons-nous dit, que le chanteur fasse cet échange des fonctions sur une note, *diatonique ou chromatique*, il n'importe, commune aux deux échelles tonales.

*
* *

Pour faciliter l'intelligence et l'exécution de cet échange de fonctions sur un même son, il était tout naturel de donner à ce

son un double signe dans l'écriture, un double nom dans la solmisation : le signe et le nom de la fonction qu'il remplissait dans l'ancien ton, et *au moyen desquels il a dû être entonné*, le signe et le nom de celle qu'il prend dans la nouvelle tonalité. Ce moyen est éminemment logique et pédagogique.

Pour l'écriture, nous l'avons vu déjà, on réunit les deux chiffres désignant ces deux rapports dans un cercle qui les enveloppe ou au milieu de deux parenthèses qui les embrassent; puis entre eux le signe connu de l'équivalence, le signe *égale* = (**3** = **5**), *mi* = *sol*. Le signe d'égalité le plus souvent se supprime ou plutôt se sous-entend : le simple rapprochement des deux chiffres suffit, avec le cercle ou les parenthèses qui indiquent assez que ces deux chiffres correspondent à un seul *son* comme intonation et à une seule *valeur* comme mesure.

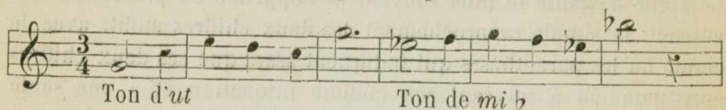
Pour mettre la prononciation en rigoureux accord avec la notation, il serait logique d'énoncer, en solfiant, les deux noms successivement sur la note de soudure en maintenant l'unisson : *meu-ut*. Cela peut très bien se faire. Toutefois, quand la note sur laquelle le changement, la *mutation* s'opère est un peu brève, il en pourrait résulter un retard. C'est pourquoi les galinistes ont imaginé de *contracter*, pour ainsi dire, le double nom en une seule syllabe, conservant la marque de sa double origine. Avec le commencement du nom de la première note et la fin du nom de la seconde, ils forment des syllabes mixtes qu'ils nomment *syllabes de mutation*. Par exemple, avec *mi* et *sol* contractés ils feront *m'ol; ré* et *la* feront *r'la*. Ce n'est pas autre chose, en somme, que les deux noms prononcés d'une manière rapide, en *élidant*, en esquivant par la vitesse la première voyelle. Certaines de ces syllabes de mutation peuvent être assez rudes d'émission et d'un effet singulier, plutôt inattendu, à l'oreille; il n'importe. Ce qui importe, c'est qu'en solfiant, cet artifice assure la mutation en *forçant à penser* les noms des deux fonctions échangées.

D'ailleurs, le double chiffre est sous les yeux, et la prononciation plus ou moins coulante est ici chose secondaire; une fois le nouveau nom attribué au son conservé identique, le chanteur *se trouve transporté* dans le nouveau ton; il n'a plus qu'à solfier les intonations suivantes à partir de cette nouvelle attribution de nom et de fonction accordée au son de soudure. Ce moyen n'est, du reste, qu'un moyen pédagogique, un artifice provisoire d'enseignement, bientôt délaissé. Quand l'élève a acquis la pratique de la

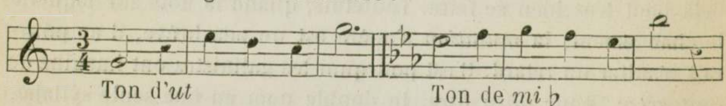
soudure, on omet entièrement le nom du premier signe et on prononce directement celui de la nouvelle *fonction*, sur l'intonation de l'ancienne.

* * *

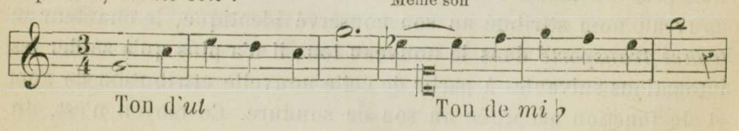
Pour achever d'établir la comparaison entre les deux modes d'écriture, sur la portée et en chiffres, donnons encore un exemple; et puisque je m'adresse à des musiciens pratiquant la portée, je le produis d'abord sous la forme de notation qui leur est familière. Soit un bout de phrase mélodique comportant une modulation :



Les trois premières mesures sont en ton d'*ut*, les trois dernières en ton de *mi* ♭; la modulation se fait de la troisième à la quatrième mesure. Je la rendrais plus explicite, plus évidente à l'œil en employant le changement d'armure :

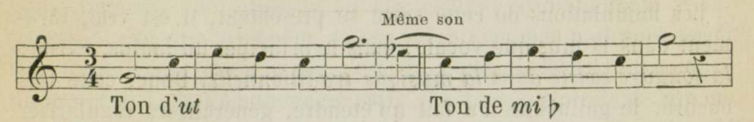


Ceci n'est qu'un artifice d'écriture; nous sommes toujours dans le procédé tonal. Mais nous pourrions, comme nous l'avons déjà dit, noter *modalement* la modulation, au moyen de la *transcription*, à l'aide d'un changement de clé à partir du changement de ton, à la simple condition de donner *d'une manière quelconque* l'intonation qui correspond au *mi* ♭ dans la première tonalité, et qu'on prendra pour *ut* dans la seconde. C'est ce que nous pouvons indiquer de plus d'une manière, par exemple en écrivant un *mi* ♭ à la clé de *sol*, et le liant, comme on ferait pour une syncope, avec l'*ut* qui s'écrira *au même échelon* de la portée après le changement de clé. Cela se faisait autrefois, surtout dans les ouvrages de théorie. Au besoin, on ajouterait une indication en toutes lettres, pour être plus explicite, *même son :*



Or, il y a encore un autre procédé de notation, qui, à la vérité, n'est pas usité *en pareil cas*, mais pourrait fort bien l'être, et qui

correspond rigoureusement à la soudure galiniste. Partant de ce fait que le même son qui est un *mi* ♭ en ton d'*ut* est tonique dans le ton de *mi* ♭, j'indique cette équivalence de son et ce changement de fonction sans toucher à la clé ni à l'armure, convenant seulement qu'à partir du changement de *dénomination* correspondant au changement de fonction, les intervalles, pour les notes suivantes, devront procéder de ce son pris pour un *ut* (tonique), non plus du même son pris pour un *mi* ♭ (médiante mineure).



Cela admis, chantez, en solfiant : *sol do mi ré do sol,* (*mi* ♭ = *do*) *ré mi ré do sol;* et votre oreille retrouve la même mélodie que précédemment : la modulation est exécutée.

La même phrase, pour les galinistes, s'écrira ainsi (mais, en pratique, sans aucune des indications supplémentaires que nous accumulons ici pour les besoins de la démonstration, au-dessus et au-dessous de la ligne des notes) :

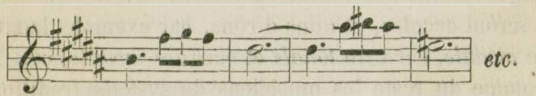
(C = 1) d^on 6. Ton *ut*. (E♭ = 1) d^on 4. Ton *meu*.

‖ 5 • 1̇ | 3̇ 2̇ 1̇ | 5̇ • • | (3̇ = 1̇) • 2̇ | 3̇ 2̇ 1̇ | 5̇ • 0 ‖

(*soudure : meu = ut*)

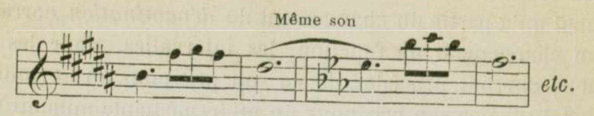
Quand je disais tout à l'heure que le procédé de soudure n'est pas usité dans la musique traditionnelle sur portée, j'introduisais d'avance une réserve qu'il me faut justifier. C'est qu'en effet, s'il n'est pas employé pour les modulations ordinaires, le moyen est en usage pour les modulations dites *enharmoniques,* pour passer d'un ton dans un autre ton considéré comme *synonyme* en vertu du *tempérament*.

Soit la phrase suivante, commençant en ton de *si,* et qui module en *ré* ♯.



Ce ton de *ré* ♯, qui comporterait pour armure *cinq dièses et deux doubles dièses,* ne s'écrira pas ainsi, surtout s'il doit durer longtemps, à cause de la complication des nombreux accidents qu'il nécessite ; on le considérera comme identique, étant admis le tem-

pérament, avec le ton de *mi* ♭, beaucoup plus simple d'armure; et, le plus ordinairement, on aura soin de préciser cette intention en écrivant, par exemple, sur la note (reproduite ou prolongée, n'importe), considérée comme équivalente, *même son :*



Les modulations de cette sorte se présentent, il est vrai, rarement dans la musique vocale; mais le principe, du moins, existe; *la soudure existe dans la musique traditionnelle.* Donc, cette fois encore, le galinisme n'a fait qu'étendre, généraliser, régulariser l'emploi d'un bon procédé qui ne se pratiquait auparavant qu'en certaines conditions restreintes. Et cela ne diminue point son mérite.

5. **Les deux modes.** — Dans la musique moderne, on considère seulement deux *modes :* le mode *majeur,* principal, toujours identique à lui-même, et le mode *mineur,* secondaire et susceptible de trois *variétés.* Comme il ne s'agit pas ici de discuter la théorie de la musique, mais bien de comparer la méthode nouvelle avec la méthode traditionnelle, les galinistes n'ayant rien changé en ceci, je passe outre. Je me contente de rappeler que cette détermination de *majeur* et de *mineur* double le nombre de gammes admises, chacun des tons étant susceptible des deux modes. Les quinze tons usuels arrivent ainsi à trente. Dans la méthode galiniste, toutes les différences relatives à la *tonalité* disparaissant à la fois du système, de la langue et de l'écriture, il reste le ton unique (pris à diverses hauteurs) et deux *modes.* De là le nom de *méthode modale,* donné au système qui ne tient compte que de la différence de mode, par opposition à celui de méthode *tonale* appliqué à celui qui diversifie la langue et l'écriture pour chaque ton. Les mêmes adjectifs différencieront également divers substantifs auxquels ils seront accolés, et nous dirons, par exemple, langue *tonale* et langue *modale,* écriture *tonale* et écriture *modale,* etc. Les galinistes, comme du reste les musiciens du système traditionnel (du moins la plupart), ont pris pour gamme type du mode mineur la gamme de *la mineur,* relatif du ton d'*ut majeur.* On peut le regretter; et le reproche, s'il est justifié, atteint également l'une et l'autre méthode.

En effet, pour gamme mineure type, on avait le choix entre le *relatif mineur* du ton majeur type et l'*homonyme mineur*, en un mot entre *la* mineur et *ut* mineur. Les anciens musiciens préférèrent le *relatif la* mineur, parce qu'il est, disait-on, comme le ton d'*ut* majeur, *dépourvu d'accident*. Mais ce n'est là qu'une apparence, due au procédé conventionnel d'écriture. En *la* mineur, sur la portée, on n'écrit pas d'accident à l'armure ; mais, en réalité, il y a un accident presque toujours employé, une altération ou, si vous préférez, une substitution appartenant véritablement à la gamme, celle qui lui donne sa *sensible* : j'entends parler du *sol* ♯ (*jè*). On ne l'écrit pas à la clé, c'est vrai ; mais on l'écrit tout le long du morceau... En *ut* mineur on écrit, il est vrai, *trois* bémols à la clé ; mais, en réalité, il n'y en a que *deux* qui servent constamment, le *si* étant marqué bécarre presque partout.

En prenant pour type de gamme mineure le relatif *la*, on rencontre plus d'un inconvénient. Ainsi, tout d'abord, il *semble* que l'adoption du mode mineur entraîne avec lui un changement de hauteur et de tonique, puisqu'on prend le ton de *la,* qui est d'une tierce mineure plus bas que l'*ut;* en sorte que si l'on veut chanter la gamme mineure à la même hauteur que la gamme majeure, il faut faire une *transposition*. D'un autre côté, il eût été beaucoup plus rationnel que le même nom (*ut*) eût toujours et dans tous les cas désigné la tonique, de même, que toutes les fonctions qui restaient identiques conservassent leur nom caractéristique : la sus-tonique, la dominante, la sus-dominante, la sixte, quand elle n'est pas altérée, et la sensible, c'est-à-dire *presque toutes* sont dans ce cas. En prenant la gamme de *la* mineur, *tous les noms de toutes les fonctions sont changés à la fois*. Et non seulement les fonctions *semblables* ont des noms *différents,* mais, ce qui est pire, elles ont les noms *d'autres fonctions* qu'elles ne remplissent pas : la *sous-tonique* prend le nom de la *sensible* (*si*), la *sous-dominante* celui de la *sus-tonique*, la *dominante* celui de la *médiante*, etc. : inconvénient très grave qui résulte de *deux langues différentes* faites avec les mêmes mots.

Choisissant pour type la gamme homonyme mineure, *ut* mineur, tous ces inconvénients étaient évités :

1° La tonique restait en apparence, comme en réalité, à la même hauteur ; les identités et les différences entre les deux gammes ressortaient plus clairement par leur superposition ;

2° La langue restait essentiellement la même, les fonctions

identiques conservant les mêmes noms, les fonctions différentes ayant des noms différenciés aussi, *et cependant les mêmes qu'ils ont dans le mode majeur* quand ils y paraissent sous forme d'accidents;

3° Le nom différencié de la médiante (*mi* ♭ au lieu de *mi* ♮, en langue galiniste *meu* au lieu de *mi*) indiquait parfaitement l'altération *caractéristique* du mode mineur; il en était de même, à titre secondaire, de la sus-dominante altérée (*la* ♭, *leu*) et de même de la *septième de tonique non sensible* (*si* ♭, *seu*) quand elle paraissait.

Ces objections au choix du relatif *la* mineur pour type de gamme mineure portent, ai-je dit, également contre la méthode traditionnelle et la méthode galiniste : toutefois, dans le système modal, ils ressortent encore davantage et font contraste avec l'esprit d'unité qui anime par ailleurs la méthode. Ainsi le motif de l'absence d'armure, qui pouvait à la rigueur entrer en compte lorsqu'il s'agissait de la portée, n'a plus la moindre valeur en notation chiffrée. Par contre, l'échange des signes entre les fonctions devient plus frappant pour l'esprit et plus gênant pour l'œil. Les chiffres, qui n'avaient d'autre raison d'être que le numérotage des échelons de la gamme, **1**, **2**, **3**, **4**, **5**, **6**, **7**, se trouvent avoir illogiquement changé de valeur; la première, la tonique, la voilà marquée par un **6**; un **7** signifie la seconde; **1** veut dire **3**, **2** veut dire **4**, etc. Il était si simple d'écrire et de chanter :

1	2	3	4	5	6	7	1
ut	*ré*	*meu*	*fa*	*sol*	*leu*	*si*	*ut*

Quoi qu'il en soit, les galinistes, qui se sont montrés en ceci trop conservateurs à mon sens, ont pour les deux modes deux *langues différentes* (mais différentes avec échanges de mots), ce qu'ils avouent; et aussi deux écritures différentes, ce qu'ils n'avouent pas aussi nettement. Mais la correction ne serait pas difficile à introduire.

II. — *Durée*

Sommaire : 1. L'unité de durée : le temps. — 2. Imperfection de la notation usuelle. — 3. Perfection de la notation galiniste. — 4. La mesure.

1. **L'unité de durée : le temps.** — L'un des points principaux de la méthode modale est la simplification de la notation des valeurs sur le principe du *chronoméristé* de Galin [1].

---

1. Voir page 89.

L'école galiniste a vivement critiqué le système traditionnel de division du temps et de construction de la mesure. Sans entrer dans le détail de ses objections, en somme il faut reconnaître qu'elle a raison. La notation *historique* des valeurs est inutilement surchargée. Simple à l'origine, elle s'est vu ajouter, pièce à pièce, des moyens de figuration répondant à des exigences nouvelles et croissantes de l'art musical en rapide progrès; chaque addition se superposant aux moyens de notation déjà existants, sans qu'aucune réforme d'ensemble soit venue à un moment donné unifier le système, on en est arrivé à un haut degré de complication. Il fallait simplifier.

Considérons d'abord la notation de la durée et les rapports des diverses valeurs entre elles, indépendamment de leur groupement dans la construction de la mesure.

Pour la mesure de la durée, la musique a une unité : le *temps*. Le tort de l'ancienne notation est tout d'abord de ne pas avoir traduit dans l'écriture cette unité par un seul signe, toujours le même. Ainsi, selon les circonstances, la valeur d'un temps est figurée par une blanche (mesures à 2/2, 3/2, 4/2), tantôt par une noire (mesures à 2/4, 3/4, 4/4), tantôt par une croche (mesure à 3/8), tantôt par d'autres formes encore, dont nous parlerons plus loin. Il y avait bien pour cela certain motif.

A une époque où le métronome n'était pas connu, on s'efforçait d'exprimer dans l'écriture l'intention du mouvement plus ou moins lent ou rapide. On écrivait par des *blanches* les temps des mouvements lents, majestueux, par des *noires* les mouvements moyens, par des *croches* les mouvements rapides. Telle avait été du moins la pensée des anciens théoriciens; mais, en pratique, la plupart des compositeurs ne s'astreignaient pas à cette règle et suivaient en ceci des habitudes, des traditions assez vagues. Maintenant que la notion de la mesure et des vitesses s'est précisée, grâce à l'usage du métronome, il n'y a plus de raison pour conserver cette figuration multiple, arbitraire. Il est plus logique et en même temps plus facile de désigner l'unité de durée choisie pour un morceau, quelle que soit sa valeur absolue, longue ou brève, quel que soit, en d'autres termes, le mouvement, par un seul et même signe. On prendra le mouvement exact d'après le chiffre métronymique. Il est aussi facile pour l'œil de lire, par exemple, une valse écrite en 3/4 qu'écrite en 3/8. Et, puisque les deux modes d'écriture disent absolument la même chose, l'un est de trop.

Les compositeurs modernes ont senti ce besoin d'unification et, sans en arriver à l'unité de figuration du temps, ils ont une tendance évidente à s'en rapprocher, à délaisser de vieilles formes d'écriture faisant double emploi, pour s'en tenir à un petit nombre de types au moyen desquels ils peuvent et savent exprimer toutes les relations rythmiques imaginables.

En musique, les modes *usuels* de division (et subdivision) du temps se réduisent à deux : division par 2 et division par 3 ; division *binaire* et division *ternaire*. La superposition des différents *ordres* de division donne lieu à des rapports très divers, faciles à analyser mathématiquement au moyen de fractions dont les dénominateurs seront toujours 2 ou 3, ou les multiples de 2 et de 3, l'unité étant au numérateur. On peut aussi déterminer ces divisions successives par l'emploi de dénominations composées à l'aide des mots *binaire* et *ternaire*.

2. **Imperfection de la notation usuelle.** — Puisque la division du temps procède en musique par *deux* et par *trois*, comment ne pas s'étonner que, dans le système traditionnel, *la notation des valeurs procède exclusivement par deux?*

Le tableau de *figuration* que vous connaissez est absolument construit sur le principe *dichotomique*, c'est-à-dire de divisions binaires successives : « La noire vaut deux croches, la croche vaut deux doubles croches, la double croche vaut deux triples croches, etc. » Il suit de là que, dans ce système, toutes les divisions qui procèdent par trois *n'ont pas de notation*, j'entends de notation propre et directe.

Déjà vous pouvez conclure avec moi que le système de notation est imparfait, puisqu'il n'a pas de signes distincts pour tous les rapports à exprimer. — Que faire? Il fallut prendre des biais, recourir à des expédients.

La chose, historiquement, s'explique. Lorsqu'on a imaginé les signes de notation des valeurs, on n'employait que ces simples divisions du temps de deux en deux : deux, quatre, huit peut-être, et on croyait que cela pouvait suffire. Quand, avec le temps, le progrès de l'art, les exigences des rythmes recherchés et surtout la *polyphonie*, le *contrepoint*, qui oppose *note contre note* et oblige à une grande précision de mesure, ont contraint d'accepter la division *ternaire*, personne n'a osé prendre sur soi d'inventer des signes nouveaux ou de réformer radicalement la sériation des

valeurs. On a pris des moyens détournés, pour changer le moins possible, imaginé des arrangements, introduit des conventions plus ou moins ingénieuses et commodes, mais qui avaient l'inconvénient d'être en opposition directe avec le principe même de la série dichotomique : « Une noire vaut deux croches, etc. » De là des difficultés, de doubles emplois, des complications sur l'étude desquelles nous devons nous arrêter, parce qu'elles ont entraîné d'importantes conséquences dans la construction de la mesure *écrite*, ainsi que nous le verrons plus loin.

Prenons pour exemple la première division *ternaire* du temps, toutes les subdivisions dans lesquelles le facteur *trois* intervient, donnant lieu à des observations absolument analogues. Soit donc à exprimer, dans la notation, un temps divisé en trois parties égales. Il y a deux manières différentes de procéder dans l'écriture. Voici la première.

Je consacre une certaine figure, la *croche,* à représenter une partie du temps ; le temps ici étant divisé en *trois* parties égales, j'écrirai donc *trois croches* pour un temps. Mais, dans la sériation dichotomique, « une noire vaut deux croches ». Donc un temps vaut une noire et une croche, ou une *noire pointée.*

Et voici ce qui en résulte : 1° le temps entier, l'unité indécomposée est représentée, dans ce cas, par une autre figure que dans le cas de la division binaire ; 2° le signe est double, de deux pièces, pour une simple idée, une note plus un point ; 3° l'*unité* de durée s'exprime par un nombre *fractionnaire :* une noire et demie, 1 1/2 ; 4° le rapport entre la partie et l'unité entière est autre que celui entre la valeur notée et celle dont elle procède dans la sériation : la croche est à la fois un *tiers* de temps et une *moitié* de noire.

C'est cette manière de comprendre et d'écrire la division du temps qui a donné naissance aux formes des mesures à division ternaire 6/8, 9/8, 12/8. Soit, en effet, une mesure à deux temps dont chacun est divisé en trois, cela fait bien six notes, qui sont des croches, c'est-à-dire des *huitièmes :* des huitièmes de *ronde,* qui sont des *tiers* de temps. La dénomination est exacte, mais *insuffisante,* remarquons-le en passant, car elle n'exprime pas comment ces valeurs sont groupées. Or, il y a deux moyens d'écrire six valeurs égales à 1/8, six croches dans une mesure : avec deux temps comprenant chacun trois croches, et avec trois temps comptant chacun deux croches (6/8, 3/4). Et, quoique le nombre *total*

de valeurs (6/8) soit le même dans les deux cas, l'effet rythmique est tout à fait différent.

Quoi qu'il en soit, et malgré les inconvénients de ce système de figuration, on peut l'appliquer et on l'applique, en effet, pour les morceaux écrits entièrement dans les rythmes ternaires, 6/8, 9/8, 12/8, et dans les formes, aujourd'hui peu usitées, 6/4, 9/4, 12/4. Mais, quand il arrive *exceptionnellement*, au courant d'un morceau écrit en rythme binaire, quelques temps en division ternaire, ce mode d'écriture n'était plus praticable, surtout s'il s'agissait d'un morceau à plusieurs parties, dans lequel une ou deux parties exécutent une division ternaire sur un temps donné, tandis que les autres parties ont un temps non divisé ou procèdent par division binaire : si, par exemple, une des parties a trois croches pour un temps, les autres deux. C'est ce qui força d'inventer la *seconde manière d'écrire la division ternaire du temps*, le *triolet*.
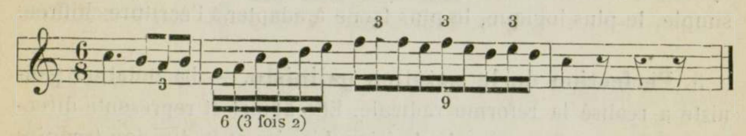
Quand j'écris trois croches pour un temps sous forme de *triolet*, je fais une convention nouvelle qui déroge absolument au système dichotomique des valeurs : j'admets que, pour ce cas particulier, une croche représente le *tiers* et non pas la *moitié* de la valeur d'une *noire* (les temps entiers du morceau étant représentés par des noires). Et, pour bien établir cette convention, j'écris un 3 au-dessus du groupe. De même ferais-je pour un groupe formé d'une *noire* (considérée comme valant deux croches) et d'une troisième croche complétant les trois tiers. Mais cette indication, qui change pour un moment la valeur du signe *croche*, en fait un tiers au lieu d'une demie, ne m'empêche pas de remplir les autres temps, avant et après, s'il y a lieu, par des noires ou par tels autres groupes de valeurs *dichotomiques;* ni de marquer par une noire simple le temps non divisé qu'exécuterait simultanément une autre partie.

Pour la *subdivision ternaire*, trois doubles croches pour une croche, six par temps divisés en groupes de trois (en prenant toujours la noire pour le temps), que l'on appelle *triolets de doubles croches*, et pour les subdivisions encore plus compliquées, triolets de triples croches ou de quadruples croches, ou moins usitées, par exemple trois noires pour un temps en prenant la blanche pour unité, c'est le même principe et le même procédé : inutile d'insister [1].

1. Les divisions et subdivisions par 5, 7, 10, etc. sont de rares exceptions et s'indiquent par des chiffres placés au-dessus du groupe, comme les triolets.

Remarquez encore une chose : c'est que l'autre mode de figuration, celui qui a donné naissance aux mesures 6/8, 9/8, 12/8 et qui consiste à conserver la sériation dichotomique des valeurs en attribuant à l'unité non divisée la valeur de trois de ces divisions et la représentant par une noire pointée, n'est jamais appliqué; chose plus curieuse, *il ne peut être appliqué qu'à la première division* et non pas aux subdivisions. En sorte que, si l'on est conduit à exprimer une subdivision ternaire, on est *forcé* de recourir à la convention du triolet.

Voilà qui démontre l'infirmité d'un principe qui n'est pas susceptible de généralisation. Par exemple, dans une mesure à 6/8, la première subdivision est binaire et non pas ternaire : deux doubles croches pour une croche; et, si l'on veut exprimer la subdivision ternaire et écrire neuf valeurs égales pour un temps, il n'y a pas d'autre moyen que d'employer le triolet de doubles croches :



La manière d'indiquer la division ternaire par *triolets* est très courante; elle est commode, tous les musiciens le savent; elle a l'avantage de ne pas compliquer la notation des autres parties du morceau. L'œil ne s'y trompe point. Le chiffre 3 est très clair; et même, quand le groupement se reproduit pour plusieurs temps, l'exécutant, étant averti par le chiffre écrit sur les premiers groupes, n'a pas généralement besoin qu'on répète indéfiniment l'annotation supplémentaire : le seul groupement de trois croches (ou doubles croches, etc.) par le moyen des grosses barres unissant les queues trois par trois est suffisamment parlant, surtout si l'on convient de ne jamais l'employer qu'en ce cas.

Cela est surtout vrai quand il s'agit de batteries se continuant pendant quelque temps et où la symétrie des valeurs s'impose pour ainsi dire d'elle-même. Cela est même si commode que beaucoup de compositeurs modernes écrivent de la sorte d'assez longues parties de morceaux et des morceaux entiers où le rythme général est en réalité *senti* ternaire, qui sont, si vous voulez, de véritables 12/8 et sont écrits en mesure à quatre temps avec triolets continus. Vous en trouverez des exemples tant que vous voudrez dans Bellini, dans Verdi. Tout le *grand air* du Comte, dans le *Trouvère*, est écrit

de la sorte. — Enfin, comme nous venons de le voir, elle est la seule pratiquée et praticable pour les subdivisions.

Eh bien, cette manière d'écrire, claire pour le lecteur, et qui donne au compositeur tant de liberté, quoi donc, direz-vous, empêche de la généraliser, de l'employer non pas seulement pour quelques passages isolés ou quelques phrases, mais pour les morceaux entiers et pour tous les morceaux? Rien, absolument rien. On devrait le faire, et ce serait déjà pour l'écriture sur portée une simplification non petite. De deux moyens, l'un, étant *universellement* applicable, devrait être adopté, dût-on imaginer quelques dispositions accessoires pour rendre encore plus claire cette notation dans certains cas; l'autre, entraînant des complications considérables, devrait être absolument délaissé.

Or, c'est justement ce qu'a fait le galinisme. En présence de deux systèmes de notation faisant double emploi, il a choisi le plus simple, le plus logique, le plus facile à adapter à l'écriture chiffrée.

3. **Perfection de la notation galiniste.** — La notation galiniste a réalisé la réforme radicale. Elle admet et représente directement dans sa figuration la division *binaire* et la division *ternaire* avec toutes leurs combinaisons. Et le procédé d'écriture est d'une simplicité extrême. Il est, du reste, emprunté à la figuration traditionnelle; mais l'emploi en est fait d'une façon parfaitement claire, logique et méthodique.

Tout signe isolé, dans l'écriture chiffrée, représente un temps entier.

Toutes les notes devant être exécutées pendant la durée d'un temps forment un groupe isolé. Le signe qui réunit les notes dont les valeurs complètent un temps est une *barre horizontale* tracée au-dessus des chiffres du groupe.

Le principe de la figuration des divisions et subdivisions de la durée a été, dis-je, emprunté par le galinisme à la méthode traditionnelle : il était bon, il n'y avait aucune raison pour le changer. C'est le procédé des *barres*, simples ou multiples, qui unissent les queues des croches, doubles croches, triples croches dans la musique instrumentale. Ce procédé, qui fait porter non pas isolément à chaque note le signe de sa valeur comme le *crochet* simple, double ou triple de la croche, de la double croche ou de la triple croche isolée, mais unit solidairement tout le groupe correspondant à une unité de temps (ou à une division plus simple du temps), qui est si clair pour l'œil, beaucoup plus clair que la

série de notes portant chacune leurs crochets et bien plus facile à la lecture, devrait être absolument généralisé dans la musique sur portée, pour les voix comme pour les instruments. Ce serait déjà une unification, une simplification importante, et aucune raison, absolument aucune ne s'y oppose, même pour la musique avec paroles. Cela se fera certainement.

Cette figuration, la notation galiniste l'accepte et la généralise. Elle l'emploie exclusivement, car il n'y a jamais chez elle de valeur divisionnaire *isolée*. Les valeurs divisionnaires sont toujours groupées, et le groupe, valant un temps, est *toujours* complet.

S'agit-il de deux notes égales en valeur formant la durée d'un temps, *division binaire*, vous écrivez les deux chiffres, vous les réunissez par une barre placée au-dessus :

‖ 1 2 3 1 | 2 3 4 5 | 1 0 ‖

S'agit-il de trois notes égales pour un temps, *division ternaire*, vous placez trois chiffres sous la barre :

‖ 5 1 7 1 | 3 2 1 2 7 5 | 1 0 ‖

C'est l'écriture du *triolet*.

Remarquez qu'il n'est pas besoin d'aucun autre signe distinctif. L'œil voit tout de suite, sans erreur possible, s'il y a deux chiffres ou trois chiffres sous la barre ; s'il y en a deux, ce sont des *demis*, s'il y en a trois, ce sont des *tiers*. Rien de plus simple.

Comparant ceci aux procédés de la musique sur portée, et convenant comme précédemment de prendre pour représenter le temps la valeur de la *noire* (ce qui est le plus ordinaire), nous dirons qu'un groupe de deux notes sous la barre correspond à deux croches unies par leurs queues ; que trois notes sous la barre représentent un triolet de croches unies de même :

1 1 = ♫ 1 1 1 = 3 ♫

Mais sur le groupe de trois chiffres le signe 3 est inutile, parce que *les valeurs divisionnaires correspondant à plus d'un temps*

ne sont jamais unies entre elles par la barre, comme elles le sont souvent dans la musique sur portée :

sera toujours traduit par =

en séparant les deux groupes correspondant aux deux temps.

Passons aux *subdivisions*.

La première subdivision du temps déjà divisé en deux ou en trois s'exprime au moyen d'une double barre, absolument comme en musique traditionnelle; la première subdivision de la *noire*, prise toujours pour unité dans notre comparaison, la double croche se figure par une double barre. Seulement, il faut observer que la seconde barre tracée sous la première doit toujours, dans l'écriture galiniste, être interrompue par un blanc, de façon à figurer *deux* ou *trois* secondes barres, chacune comprenant un sous-groupe, montrant ainsi à l'œil le procédé de formation du groupe total. — De même pour les subdivisions ternaires :

= = 3 3

La seconde subdivision, correspondant aux *triples croches* dans l'hypothèse que nous avons prise pour point de départ (*noire* = un temps), se traite d'après le même principe, au moyen d'une troisième barre, donnant un aspect semblable à celui des triples croches groupées de la musique instrumentale, mais toujours en décomposant les sous-groupes superposés par des interruptions convenablement espacées de la seconde et de la troisième barre, la première embrassant dans tous les cas la totalité de la valeur d'un temps. Il serait inutile de reproduire ici ces figurations diverses; il suffit de se reporter au tableau de la décomposition des groupes rythmiques.

Il est bien entendu que si une seule des divisions du temps est subdivisée, elle porte seule les doubles ou triples barres de subdivision; on a ainsi des groupes très semblables par l'aspect aux groupes de la musique sur portée :

= = 3 =

Ce procédé des doubles et triples barres *interrompues*, qui rend

si facile à l'œil et si précise l'analyse des multiples décompositions de l'unité, du temps, est généralement négligé dans l'écriture sur portée. On l'emploie cependant dans la graphique moderne; il serait bon de le généraliser, en l'appliquant avec rigueur, prenant soin que chaque temps soit complètement isolé, chaque groupe de valeurs correspondant à un temps relié par la barre unique ou la barre supérieure.

Cette idée de compléter et d'isoler toujours le temps est parfaitement logique. Une valeur divisionnaire, en musique, n'est *jamais* en réalité *isolée :* il y a toujours de quoi compléter le temps. Une note divisionnaire, une croche par exemple, *paraît* isolée sur la portée; mais c'est que le reste du temps est occupé, soit par un silence, soit par la prolongation d'une note précédente.



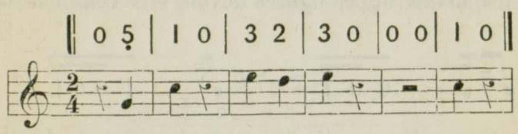
Au point de vue de la durée, les *silences* doivent être traités absolument comme les *sons*. C'est ce que l'écriture galiniste réalise avec régularité.

Le zéro est le signe du *silence,* indépendamment de toute mesure de temps. Il vaut, en durée, comme la note, selon la manière dont il est placé.

Il est à remarquer que ce principe de figuration n'oblige plus à avoir toute une série de *valeurs de silences* parallèle à la série de valeurs de notes et correspondant signe pour signe : notable simplification !

Un zéro isolé vaut un temps de silence.

Y a-t-il plusieurs temps à compter, on met autant de zéros, tout bonnement; la place de chaque temps se trouve ainsi gardée dans l'écriture, même pendant le silence :



De même, pour les temps divisés ou subdivisés, le *zéro* se traite absolument comme la note; il a, en durée, la valeur et la place que lui assigne sa situation dans le groupe sous la barre de division ou les barres de subdivision. De la sorte, *le groupe des valeurs est encore complet,* ce qui est logique; seulement une partie de l'unité de durée est attribuée au son, l'autre au silence.

Ainsi, dans la division binaire, si l'une des moitiés du temps est occupée par le silence, on met un 0 sous la barre à côté d'un chiffre, avant ou après :

$\overline{1\ 0}$ = $\overline{0\ 1}$ =

Ce qui indique très clairement l'unité de durée divisée en deux parties égales, dont l'une appartient au silence.

De même, dans la division ternaire, si un tiers de la durée du temps est occupé par un silence, on met un zéro à la place convenable, sous la barre, avec deux chiffres :

$\overline{1\ 1\ 0}$ = $\overline{1\ 0\ 1}$ = $\overline{0\ 1\ 1}$ =

S'il y a deux tiers en silence, deux zéros avec un seul chiffre :

$\overline{1\ 0\ 0}$ = $\overline{0\ 1\ 0}$ = $\overline{0\ 1\ 0}$ =

De même pour les subdivisions. Un *zéro* sous la double ou triple barre vaut en durée ce que vaudrait un chiffre mis à sa place, selon le groupement subdivisionnaire binaire ou ternaire :

$\overline{\overline{0\ 1}}$ = $\overline{\overline{0\ 1\ 1}}$ =

Mais observez que, dans l'écriture d'un morceau, le temps doit être toujours complété soit avec des signes de sons, soit avec des signes de silence; s'il existe des subdivisions occupées par des silences, leur place dans la figuration doit être remplie par des zéros, tous les sous-groupes figurés devant être complets aussi :

$\overline{1\ \overline{0\ 1}}$ = $\overline{0\ \overline{0\ 1}}$ = $\overline{1\ \overline{0\ 0}\ 1}$ =

Dans l'écriture galiniste, il n'y a pas de signe de durée valant plus d'un temps; il n'y a point de ces signes *multiples de l'unité*, comme la *blanche* employée pour deux temps, la *ronde* pour quatre, etc. Simplification très effective. Quand la durée d'un son excède celle du temps, on emploie un signe de *prolongation*.

Dans la notation traditionnelle, lorsqu'un son doit durer davan-
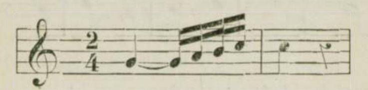
tage que ne l'indique la *figuration de valeur* employée pour l'écrire et se prolonger d'un ou plusieurs temps, d'une ou plusieurs parties de temps *en plus de sa valeur propre*, comme on dit, il y a deux manières de marquer cette prolongation : le *point*, la *liaison* sur un même degré.

Le *point* écrit après la note indique la prolongation du son d'une *moitié en plus de la valeur de la note*. Je ne vous répéterai pas ici : une *blanche pointée vaut une blanche plus une noire* (ou trois noires), une *noire pointée vaut une noire plus une croche* (ou trois croches), etc. Mais je vous ferai remarquer que, dans cette manière d'écrire, en raison de cette convention, la durée de la note est augmentée d'une quantité *fixe relativement à une valeur donnée :* ce rapport est mesuré sur la valeur de la note *précédant* le point. Semblable observation sur la valeur des notes *doublement pointées :* inutile d'insister, pour des musiciens.

Il suit de là *qu'on ne peut pas écrire par ce système une prolongation d'une durée quelconque*, que le rythme de la mélodie exigerait. Ce sera toujours et seulement la *moitié de la valeur* de la note précédente, et non pas la valeur que je voudrai. Si je veux, par exemple, qu'une note qui a la valeur d'un temps se prolonge en outre d'une durée égale au *quart* du temps suivant, *je ne peux pas* l'indiquer avec le point.

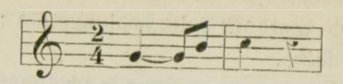
Soit par exemple, dans une mesure à 2/4, si vous voulez, une note que j'écrirai par une noire et qui devra se prolonger sur le premier quart du second temps, les trois autres quarts étant occupés par trois doubles croches, chose des plus courantes : impossible, dis-je, d'écrire cela au moyen du point. Il a fallu inventer autre chose.

Le moyen inventé consiste à *lier*, au moyen du signe de *liaison* (déjà employé pour le *coulé*), deux valeurs de notes *sur le même degré :*

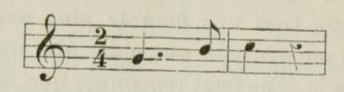


On emploie ce moyen pour se tirer d'affaire quand le point ne peut pas servir. Mais je vous ferai remarquer qu'une fois la convention admise, rien n'empêche de généraliser le procédé et de l'employer aux lieu et place du point quand la durée de la prolongation est la moitié de la valeur de la note précédente. Cela

peut se faire et se fait. On écrit très correctement (surtout dans la musique à plusieurs parties) :



au lieu de :



Observons que, dans ce mode de notation, la durée de la prolongation est indépendante de la valeur de la note précédente ; elle ne dépend que de la valeur *assignée à la prolongation même*, au moyen de la figuration convenue pour les valeurs des notes et qui peut être *quelconque*.

En présence de ces deux moyens, le galinisme s'est inspiré à la fois de l'un et de l'autre. Il a accepté pour signe de prolongation le point, mais il s'en sert autrement que la notation traditionnelle ; il s'en sert conformément au principe de la notation *par liaison*. Exposons le procédé dans toute sa simplicité.
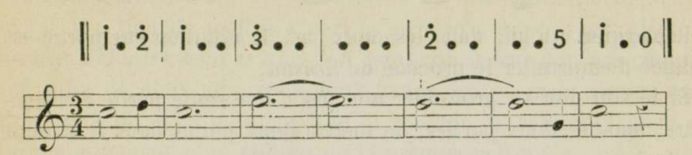
Le point exprime purement et simplement l'idée de *prolongation*. Il n'a pas de *valeur* déterminée comme durée, ni fixée d'avance, ni dépendante d'une note précédente. Sa valeur lui sera donnée par les conditions de son emploi, exactement comme pour les notes et pour les silences, pour les chiffres et pour les zéros, absolument de la même manière. Un point isolé *vaut un temps*, comme un chiffre isolé ; il représente une *prolongation* d'une unité de durée :

‖ 1 • | 3 • | 2 1 | 7 2 | 1 0 ‖
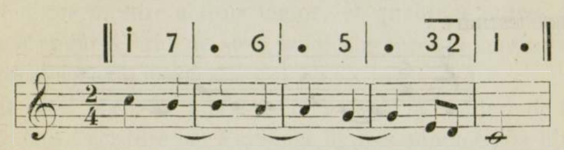
Si la prolongation doit s'étendre sur plusieurs temps, on met autant de points :

‖ 1 • 3 2 | 1 • 7 • | 6 • • 5 | i • • • ‖

Si la prolongation dépasse les limites d'une mesure, ce que l'écriture sur la portée ne peut indiquer qu'au moyen du *lié,* il n'importe :



Si le son frappé sur un temps faible se prolonge sur un temps fort, produisant ainsi une *syncope,* effet rythmique et harmonique tout particulier, n'importe encore ; c'est toujours une prolongation :



S'agit-il maintenant de prolonger un son, non pas d'un temps entier, mais d'une fraction de temps, le point, placé sous la barre de division, *absolument comme un chiffre ou un zéro,* prendra la valeur que lui assigne cette position. Prolongation d'un demi-temps :

‖ 1 •2 | 3•2 | 1 0 ‖

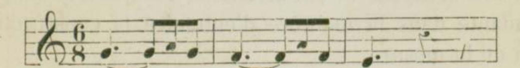
Que l'on pourrait écrire :

Plus ordinairement :

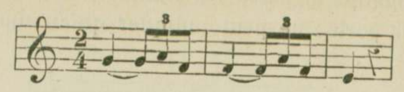
Prolongation d'un tiers de temps :

‖ 5 •65 | 4 •64 | 3 0 ‖

en mesure ternaire :



ou en mesure binaire, avec triolets :



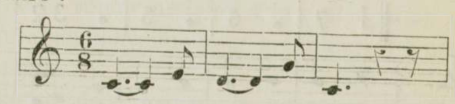
Remarquez qu'ici, dans les deux cas, la notation sur portée est obligée d'emprunter le procédé de *liaison*.

Si le son doit se prolonger non pas d'une seule partie divisionnaire, mais de deux parties, on mettra deux points dans le groupe des trois signes sous la barre.

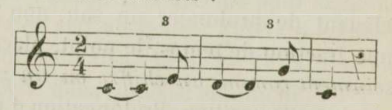
Prolongation de deux tiers :

‖ 1 | • • 3 | 2 • • 5 | 1 0 ‖

en mesure ternaire :



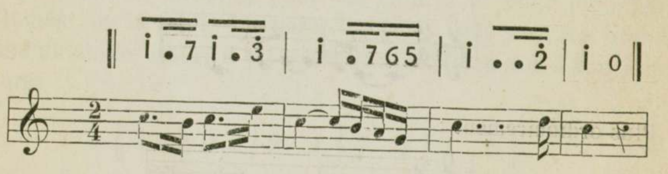
et en mesure binaire avec triolets :



De même pour les prolongations comprenant des subdivisions de temps.

Prolongation d'un quart, de trois quarts (une demie plus un quart) :

‖ 1̇ •7 1̇ •3̇ | 1̇ •765 | 1̇ ••2̇ | 1̇ 0 ‖



De toute cette comparaison il résulte que le système galiniste, qui, du reste, peut être et a été appliqué à la portée, uniforme pour tous les cas possibles, est beaucoup plus simple et plus clair que les multiples figurations traditionnelles.

4. **La mesure.** — De cette façon de considérer et d'écrire l'unité de durée, ses divisions et subdivisions, résulte une simplification correspondante dans la manière d'entendre la construction et la figuration de la mesure.

Il n'y a en musique que trois genres de mesures : la mesure à deux temps, la mesure à trois temps et la mesure à quatre temps. — En somme, c'est dans la composition de la mesure comme dans la décomposition du temps, le *binaire* et le *ternaire;* seulement, ici, il y a lieu de mettre à part la mesure *binaire redoublée,* la mesure à *quatre temps,* que l'on peut considérer non pas comme une suite de deux mesures à deux temps égales, mais comme une *alternance* de deux mesures dont la seconde est rythmiquement et harmoniquement plus faible que la première. Il n'y a, dis-je, que ces trois sortes de *mesures,* c'est-à-dire de *combinaisons de temps* se reproduisant d'une manière continue. Je laisse donc de côté la mesure à cinq temps, qui est une alternance d'une mesure à deux temps et d'une mesure à trois temps, et quelques autres formes complexes et rares, qui ne sont pas des espèces de mesures, mais des combinaisons de mesures.

Puis je ferai observer aux musiciens que la manière de figurer le *temps* dans l'écriture par l'une des figures adoptées, la blanche, ou la noire, ou la croche, ne change rien au fond à la nature même de la mesure, et que 2/2 ou C barré ne diffère pas spécifiquement de 2/4, que 3/8 n'est pas une autre espèce de mesure que 3/4, que 4/4 (C) ou 4/2 sont la même mesure autrement figurée. Donc, trois genres de mesures par l'association des temps.

Mais comme le temps peut être divisé en deux demis ou en trois tiers, division binaire ou ternaire, et que cette première division de l'unité influe considérablement sur le rythme, il y a lieu de considérer dans chaque *genre* de mesure deux *espèces :* la mesure avec division binaire du temps, la mesure avec division ternaire; ce qui fait en tout *six espèces réelles et usuelles,* ainsi que l'indique le tableau suivant, dans lequel nous avons inscrit sous ces formes les *figures* traditionnelles diversement *chiffrées* en manière de fractions, soit qu'on prenne pour dénominateur la *ronde,* la *blanche,* la *noire* ou la *croche,* en ayant soin d'inscrire entre parenthèses les figures peu usitées, et entre doubles parenthèses celles qui n'ont pour ainsi dire qu'une existence théorique et n'ont jamais été en usage. Nous les portons en ligne cependant, parce qu'en complétant la série elles en mettent mieux en saillie le principe.

Mesures ([1])

Genres	à deux temps		à trois temps		à quatre temps	
Espèces	Binaires	Ternaires	Binaires	Ternaires	Binaires	Ternaires
Figures traditionnelles	((2/1))	((6/1))	((3/1))	((9/1))	((4/1))	((12/1))
	(2/2)	((6/2))	(3/2)	((9/2))	(4/2)	((12/2))
	2/4	(6/4)	3/4	(9/4)	4/4	((12/4))
	(2/8)	6/8	3/8	9/8	(4/8)	12/8

Dans la nomenclature galiniste, au lieu des fractions, qui n'ont plus de raison d'être dès qu'on adopte une seule *valeur* pour unité de temps, on nomme les mesures par *genre et espèce,* ainsi qu'il est logique. On dit : mesure à *deux temps ternaires, trois temps binaires, quatre temps ternaires,* etc. Ces dénominations si explicites et si claires pourraient et devraient être généralisées, même quand il s'agit de la musique écrite sur portée : le mode d'écriture n'est pour rien ici.

Pour désigner les différentes mesures, les galinistes ont adopté trois signes conventionnels, mais qui ne sont autre chose que le dessin du mouvement de la main battant la mesure : I △ ✢.

Toutefois, je ferai une observation aux *chiffristes :* tandis que leurs *dénominations* sont logiques et complètes, leurs *signes figuratifs* sont incomplets et insuffisants ; ils indiquent le genre et non pas l'espèce, le nombre de temps seulement et non le mode caractéristique de division du temps : chose utile à connaître pourtant. « Pour déterminer l'*espèce*, il suffit, m'a-t-on répondu, d'analyser une mesure quelconque du morceau. » Il est vrai; mais on peut en dire autant du *genre,* du nombre de temps de la mesure. Et alors à quoi bon le signe s'il ne dit pas tout? Il serait si simple de placer la lettre *b* ou *t* à côté du signe :

I *t*	△ *b*	✢ *b*
deux temps ternaires	trois temps binaires	quatre temps binaires
(6/8)	(3/4)	(4/4)

En réalité, on peut à la rigueur se dispenser de toute indication de mesure; mais les galinistes auraient tort de le faire.

---

1. Il y a eu, à une époque très ancienne, quand la musique se dégageait à peine du plain-chant, des *figurations* de mesures à *un temps,* 1/1, 1/2, 1/4, 1/8; mais ce fut une erreur de logique et d'écriture, ces mesures *ne peuvent pas exister.* En effet, pour qu'il y ait mesure, *combinaison* de temps forts et faibles, il faut au moins deux temps.

Pour n'être pas absolument indispensable, elle n'est pas inutil Ainsi, par exemple, les transcripteurs *chiffristes* négligent très fréquemment, comme ceux qui écrivent sur la portée, de compléter par des silences le commencement de la première mesure, lorsqu'elle n'est pas pleine. C'est donc sur la seconde mesure ou l'une des suivantes que l'œil doit se porter pour déterminer ce qu'il est bon de savoir avant toute chose. Cela peut prêter à confusion. Et, quant à la division du temps, parfois un chanteur cherche assez loin dans la partie pour trouver une mesure où le temps soit divisé. Mais ne peut-il pas arriver que la première mesure que l'œil rencontre ait un temps divisé en *ternaire*, — en un mot un *triolet*, — tandis que l'ensemble du morceau est écrit en rythme *binaire?* Et alors la confusion est inévitable.

Il y a autre chose encore. Très souvent la mesure change au cours d'un morceau un peu long. Il y aura certainement des surprises, dans la lecture à vue, si, brusquement et sans que rien n'en avertisse, à partir d'un certain moment il y a un temps de plus ou de moins entre les barres de mesure. On se demande pourquoi, on compte les temps... et pendant ces temps-là la mesure est manquée, le trouble mis dans l'exercice ou dans l'exécution. Il est même nécessaire que l'œil du lecteur soit prévenu quelques mesures à l'avance. Les musiciens qui se servent de la portée n'omettent jamais l'indication de mesure en tête du morceau, et chaque fois que la mesure change, ils ont soin de faire précéder la nouvelle indication par une double barre très apparente, qui attire l'attention. La précaution est bonne, et les galinistes qui l'ont adoptée ont eu raison.

L'écriture chiffrée a conservé la *barre* de mesure, ainsi qu'on a pu le voir dans les précédents exemples, et de même les signes auxiliaires de reprises, renvois, les signes de nuances et d'expression. Ils ont accepté aussi certains signes d'abréviation : le zéro barré pour une mesure entière de silence, et surtout quand il y en a beaucoup à compter ; le même signe surmonté d'un gros chiffre indiquant le nombre de mesures vides ; également la double barre inclinée pour un temps, la barre oblique accompagnée de deux points pour une mesure à répéter plusieurs fois identiques, etc.

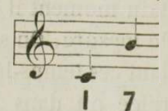
En raison même de ce que cette écriture ne comporte aucune présomption sur le *mouvement*, on ne doit jamais manquer d'inscrire le chiffre métronymique, lequel alors indique toujours la durée de l'*unité*, du *temps :* M. 120, ou M. 60.

LES PROCÉDÉS DU GALINISME
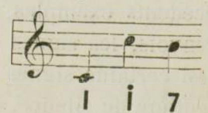
I. — *Procédés essentiels*

SOMMAIRE : 1. Le système des points d'appui, pour l'étude de l'intonation. — 2. La langue des durées, pour l'étude de la mesure.

1. **Le système des points d'appui.** — Quand il se présente un intervalle d'intonation plus ou moins difficile, l'idée est naturellement suggérée d'y arriver indirectement, *médiatement*, par l'intermédiaire d'intervalles faciles. Par exemple, soit à entonner l'intervalle (montant) *do si* (septième majeure) :



on pourra y arriver facilement par degrés conjoints, en montant l'échelle de la gamme jusqu'à son septième degré, soit *effectivement*, en énonçant successivement les sons, soit *mentalement*, en *pensant* seulement la série diatonique sans la faire entendre note à note. Or, il est encore plus rapide et plus simple de prendre un seul intermédiaire, d'émettre ou seulement de *penser* l'intonation d'octave *do do*, facile à obtenir juste, et à partir du *do* aigu revenir sur le *si ;* ce que l'on sait faire, puisqu'on sait descendre la gamme :

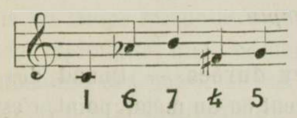


D'un tel moyen, accidentellement employé à titre d'expédient par tous les professeurs de solfège, en prenant l'intermédiaire selon l'inspiration du moment, l'école galiniste a fait un procédé régulier, général, d'emploi ferme, pour tous les intervalles offrant quelque difficulté. Un petit nombre de points de repère fixes, offrant à l'intonation des intervalles faciles et qui sont en même temps les fonctions fondamentales dans la genèse de la gamme, les trois notes de l'accord parfait de la tonique (en *modal* toujours *do mi sol,* pour le

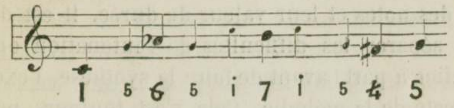
majeur, *la do mi,* pour le mineur), sont devenus les immuables *points d'appui* pour l'intonation des autres notes. Étant donné qu'on connaisse l'intonation de ces notes, que d'autre part on sache entonner une seconde majeure [1] — ce qu'on sait faire, puisqu'on sait dire *do ré ;* — et l'intervalle de seconde mineure, ce qu'on sait faire aussi puisqu'on sait chanter *mi fa,* il n'est pas d'intervalle si difficile, si en dehors des habitudes de l'oreille qu'on ne puisse aborder avec sécurité, quand on a la pratique, facile à acquérir, des *points d'appui.*

Les notes accidentées doivent prendre point d'appui sur les notes naturelles de la gamme, savoir : les *notes diésées* sur la note immédiatement supérieure, par comparaison avec l'intervalle *si do,* les notes bémolisées sur la note immédiatement inférieure, par comparaison avec l'intervalle *fa mi.*

Soit, par exemple, la succession de notes suivante, assez difficile à entonner juste :



Je mets en relation chacune de ces notes avec la note voisine *par degré conjoint* de l'accord parfait *do sol mi* (*do* octave), que je vais écrire en *petites notes* à côté de chacune des notes proposées :



J'ai maintenant à chanter la phrase, d'intonation facile, ainsi que vous pouvez vérifier : *do sol leu* (*la*♭) *sol, do si do, sol fè* (*fa*♯) *sol.* Le *sol* me sert de terme de comparaison pour entonner le *leu* (*la* ♭) ; le *do* octave me donne le *si,* etc. Second exercice : chanter *forte* les grosses notes, murmurer les points d'appui ; les intervalles n'en sortiront pas moins justes et fermes. Troisième degré : avec un peu d'habitude graduellement acquise vous vous contenterez de *penser* l'intonation des points d'appui sans l'émettre aucunement : les intervalles cherchés n'en seront pas moins déterminés avec justesse

---

1. J'emploie ici le terme elliptique que tout le monde comprendra, *entonner un intervalle,* faute d'un mot absolument rigoureux et *bref* que la langue musicale ne me fournit pas, pour dire : émettre juste le son de la seconde des deux notes limitant l'intervalle, étant donné le son correspondant à la première.

et facilité. — Il faut détacher beaucoup les notes, laisser entre elles la durée de silence nécessaire pour penser les points d'appui ; ce temps, avec l'exercice, ira se réduisant de plus en plus.

Dans la pratique pédagogique, les élèves sont d'abord exercés à chanter les points d'appui aussi fort que les autres notes, puis à les murmurer seulement, enfin à les penser sans émission de son.

C'est là, dis-je, un procédé *d'exercice*. Au bout de quelque temps les jeunes chanteurs se sont affranchis en principe de ces échelons intermédiaires ; ils ont, par leur moyen, appris à entonner directement la généralité des intervalles. Un intervalle difficile, exceptionnel, inattendu, se présente, les élèves faussent ou hésitent, le professeur en appelle au *point d'appui* [1] pour faire trouver et émettre juste les sons. De même dans la lecture à vue, l'élève un peu exercé a spontanément recours au point d'appui lorsque son œil rencontre une note difficile d'intonation. Cela se fait, pour ainsi dire, de soi, sans retard appréciable ; le moyen est d'application facile et *in promptu*.

2. **La langue des durées.** — Quand des difficultés d'ordre différent se rencontrent en un même point, c'est un principe pédagogique de les séparer afin de les surmonter isolément. Ainsi, dans l'étude du solfège, se trouvent en chaque phrase ou membre de phrase deux éléments qu'il faut définitivement obtenir réunis : l'intonation des notes et leur valeur de durée. Il est donc utile en principe de séparer les difficultés de l'intonation et du rythme pour les étudier à part, avant de faire la synthèse, l'exécution complète et correcte de la mélodie. Cela s'est toujours pratiqué dans l'enseignement, par ce procédé très simple qui consiste, quand il s'agit des durées, à exécuter les valeurs, abstraction faite des intonations, soit en vocalisant sur une seule note, *la la la la*, soit en frappant sur un corps dur qui reproduit les divisions de la durée sans émettre de sons de hauteur déterminée. Le rythme une fois saisi, les intonations ayant d'autre part été étudiées s'il est nécessaire, on fait l'application des sons aux durées. Il y a là, dis-je, mise en œuvre du moyen pédagogique de la division des difficultés, mais rien de plus.

En procédant ainsi, on ne s'adresse encore qu'à la mémoire de l'oreille pour apprécier l'exécution exacte des divisions de la

1. Voir page 80.

durée ; si on y joint, pour le mouvement organique général, la *mesure battue* qui offre ses points de repère également espacés, si on y ajoute d'autre part, pour l'intelligence, les explications correspondantes sur la division mathématique de la durée telles que nous les avons exposées, il manque encore quelque chose : l'*intermédiaire* entre l'opération mentale et l'exécution. En un mot, il n'y avait point eu jusqu'ici de *langue* pour les valeurs, comme il y en avait une pour les degrés.

C'est la lacune qu'a su combler un homme de grand génie pédagogique, Aimé Paris, en imaginant sa *langue des durées :* création absolument originale, celle-là, et sans précédents *directs ;* très philosophique et méthodique dans son principe, très ingénieuse dans ses détails, elle a déjà rendu et est destinée à rendre encore les plus grands services dans l'enseignement musical élémentaire.

Voici le principe. — Une mélodie étant donnée, les divers sons, attaqués ou prolongés, les intervalles de silence remplissent diversement les divisions du temps mesurées par une unité donnée de durée successivement reproduite, que l'on appelle le *temps.* Faisant abstraction de l'intonation des notes, il reste l'idée pure de *son* quel qu'il soit ou de silence, se distribuant les périodes de la durée. Dans une langue destinée non seulement à *nommer* ces diverses parties de la durée, mais à les *énoncer* dans l'exécution, il y a donc tout d'abord deux éléments essentiellement différents à représenter : le *son* et le *silence*. Or, d'autre part, il est indispensable de distinguer le son *émis, attaqué* à un moment donné, du son *continué, prolongé*. Tenant compte de cette distinction, il nous faut représenter dans la langue des durées trois choses, le son *émis* [1], sa prolongation, — le silence : les trois mêmes choses qui, considérées à un autre point de vue, ont déjà trouvé leur figuration dans l'écriture chiffrée : un chiffre, un point, un zéro.

Logiquement, le *son* devra être traduit par un élément *sonore* de la parole, c'est-à-dire par une voyelle, l'*attaque* du son par une *articulation :* le son *attaqué* sera donc figuré par une syllabe articulée, le son *prolongé* par la voyelle seule dépourvue d'articulation. Quant au silence, il devrait à la rigueur avoir pour signe... le silence même. Mais, comme il s'agit de jalonner, au moyen de la

1. Nous entendons par ce mot, dans le cas présent, faute d'un terme consacré absolument précis, le son commençant à se faire entendre au début de la période de durée considérée.

parole, les durées, les temps et divisions de temps même pendant les pauses de la mélodie, nous lui accorderons pour cette détermination le minimum de sonorité pratiquement perceptible : une syllabe presque muette. — Ces principes établis, faisons-en l'application à l'exposition méthodique de la *langue des durées* telle qu'elle est mise en usage par l'école galiniste.

*
* *

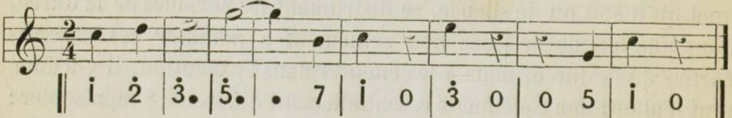
1° Un *temps* non divisé, unité de durée, occupé par un *son,* s'exprime par la voyelle *a* (la plus sonore et la plus commode, la plus employée en vocalisation).

2° Si le son est *émis* (commence) à l'origine du temps, on l'exprime en joignant à la voyelle *l'articulation forte t,* formant ainsi la syllabe *ta.*
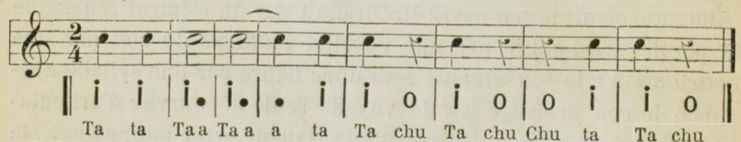
3° Si un ou plusieurs temps sont remplis par la *prolongation* d'un son émis précédemment, on l'exprime par la voyelle *a* répétée autant de fois qu'il y a de temps. *sans articulation.*

4° Chaque temps de silence se marque par la syllabe *chu.*

Prenons pour premier exemple un membre de phrase mélodique simple, sans division de temps :



Faisant abstraction de l'intonation, il reste les durées, que nous pourrions figurer par des notes placées sur le même degré de la portée et écrites par un même chiffre dans la notation galiniste (ainsi qu'il se pratique, par exemple, pour la notation sur portée des instruments qui ne rendent pas de sons déterminés, mais de simples bruits rythmiques, comme les instruments de la *batterie* à l'orchestre) :



Appliquant la syllabe articulée *ta* à chaque chiffre, la voyelle pure *a* à chaque point de prolongation, la syllabe *chu,* murmurée, à chaque temps compté en silence, nous avons la phrase rythmique ci-dessus écrite.

Ne vous arrêtez pas à son étrangeté apparente ; souvenez-vous que tout ce qui est nouveau fait à son apparition le même effet de

surprise que les esprits non philosophiques confondent à tort avec la bizarrerie, et que la première fois qu'on a donné des noms propres aux notes de la gamme, les contemporains de Gui d'Arezzo ont certainement qualifié l'invention d'étrange... ou même de ridicule! Observez au contraire combien cette *langue* est simple et claire, méthodique — bien autrement méthodique que la dénomination des sons de la gamme, — et parfaitement conséquente avec son principe une fois admis. Elle marque avec netteté, en correspondance avec la mesure battue, la place des sons émis; elle mesure la durée des sons prolongés, elle jalonne les silences. Enfin, elle est en directe correspondance avec la notation chiffrée, pour laquelle elle a été faite, quoiqu'elle puisse être également employée avec la notation traditionnelle. — Mais c'est surtout dans l'étude des divisions et subdivisions des temps que se manifestent son ingéniosité et son utilité pratique.

*
* *

Abordons maintenant les divisions de l'unité de durée et, pour commencer par le cas le plus simple, considérons un passage en *division binaire*, c'est-à-dire où les temps sont divisés en deux parties égales : *égales*, dis-je, *en durée ;* mais l'une *forte* et l'autre *faible*. Convenons d'attribuer à la désignation de chacune de ces deux parties des temps une voyelle distincte; à la première, la partie forte des temps, la voyelle sonore *a*, à la seconde, partie faible, la voyelle plus effacée *é : a, é*. Voilà les deux divisions du temps nettement différenciées.

Soit une mesure à quatre temps *binaires :* si je prononce d'une manière égale ces voyelles alternatives *a é a é a é a é*, je *décompose* ma mesure, comme le ferait un métronome auquel on ferait battre le demi-temps dans un mouvement lent; mais, *de plus*, je distingue les parties fortes et faibles des temps décomposés. Or, ce n'est pas tout; il s'agit maintenant de déterminer *comment* sont occupés ces espaces également divisés de la durée, ou par des sons *émis*, attaqués, ou par des prolongations de sons, ou enfin par des silences.

Appliquant le principe déjà exposé précédemment, convenons encore d'adjoindre l'articulation *t* à chaque voyelle quand le son est attaqué sur la partie correspondante du temps; de laisser la voyelle seule indiquer un son antérieurement émis se prolongeant sur cette partie; de désigner de même le silence commençant sur l'une des divisions du temps par la syllabe articulée *chu*, la prolongation du silence par la voyelle seule *u*. Toutes les formes rythmi-

ques correspondant à la division binaire des temps vont pouvoir être ainsi caractérisées, analysées pour l'œil et pour l'esprit et, en même temps, forcément, *mesurées* dans l'exécution, pendant laquelle les voyelles *a e* (ou *u*) répétées, tombant à intervalles de temps équidistants, remplacent le tac-tac du métronome, découpant pour ainsi dire la durée en petits morceaux égaux, dont on attribue un, ou deux, ou trois, ou davantage, à chaque note ou silence, selon sa *valeur*. Selon ce principe, un temps divisé en deux parties occupées chacune par un son *émis*, — par exemple deux croches, si l'unité est représentée par une noire, — se prononcera *ta té*.

Mais, ici, un temps *non divisé* doit cependant porter l'émission successive des deux voyelles *a é*, afin que la division de la durée se continue régulièrement, quelles que soient les valeurs. Ainsi, la note occupant un temps entier, — par exemple la noire, — sera considérée comme *émise* sur la première moitié (forte) du temps et se prolongeant sur la seconde (faible) *ta é*.

I I   I
ta té   taé

et avec les silences :

I O   O I   O
ta chu   chu té   chu u

Prenons maintenant deux temps, pour pouvoir analyser de même la valeur figurée à 4/4 par *noire pointée* et *croche*. Le son, *attaqué* sur la première moitié du premier temps, continué pendant la seconde, se prolonge en outre sur la première moitié du second temps, dont la seconde partie est occupée par un son articulé :

I   • I
taé   a té

On analyserait de même la *blanche,* valant deux temps (en mesure à 4/4 toujours) *taé aé,* la blanche pointée valant trois temps, *taé aé aé;* si vous voulez, la blanche doublement pointée, suivie d'une croche complétant les quatre temps de la mesure, *taé aé aé até.* Et, si vous prononcez régulièrement espacées les voyelles *métronymiques*, vous vous trouvez avoir donné *forcément* la durée *exacte* à ces figurations de valeur, et de plus vous êtes *forcés* de les placer

d'une façon exacte aussi sur les parties fortes et faibles de la mesure et du temps, — chose précieuse, surtout pour l'exécution des syncopes :

ta té   a té   ta té aé a té   a té

formes compliquées d'analyse et difficiles d'exécution, dont la langue des durées donne une décomposition écrite d'une simplicité extrême relativement, et qui constitue un guide infaillible pour l'exécution.

Si le temps est ternaire, selon le même principe, *trois* voyelles distinctes serviront à dénommer les trois parties de l'unité de durée en les caractérisant suivant leur ordre et degré de force : *a é i*. Toujours l'articulation *t* déterminera le son émis sur l'une des parties, la simple voyelle la prolongation, *chu* et *u* le silence. De la sorte, prenant pour unité la noire pointée (mesure à 6/8), toutes les figurations possibles de valeurs en division ternaire auront, dans la langue des durées, les dénominations correspondantes :

trois croches — I I I — ta té ti
noire et croche — I • I — ta é ti

croche et noire — I I • — ta té i
noire pointée — I • • — ta é i
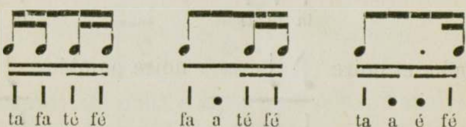
Comme on le voit, le temps *non divisé* porte néanmoins encore la trace des divisions, afin de ne pas interrompre le rythme égal de la décomposition du temps, le son étant considéré comme articulé sur le premier tiers et prolongé pendant la durée des deux autres.

De même, avec des silences :

I I 0 — ta té chu   I 0 I — ta chu ti   0 I I — chu té ti   I • 0 — ta é chu   0 I • — chu té i

I 0 0 — ta chu u   0 I 0 — chu té chu   0 0 I — chu u ti   0 — chuuu

Il nous reste à dire un mot des *subdivisions*. Observons tout d'abord que, fidèle à son principe, la *langue des durées*, de même que la figuration chiffrée, considère, par exemple, la double croche (étant donnée la noire pour unité de temps) non pas comme représentant une division directe, immédiate, du temps en quatre parties, mais comme représentant la division en deux *sous-parties* de chacune des deux parties primordiales; en d'autres termes, ces *quarts* sont traités comme des *moitiés de moitié*. Cela entendu, nous ne changerons point, par exemple, dans la subdivision *bino-binaire*, les voyelles attribuées à la division binaire et qui continueront à caractériser chacune des moitiés : *a, é*. Il ne nous reste donc plus possible, si nous voulons *distinguer* deux parties dans chacune de ces moitiés, que de les différencier par la *consonne d'attaque*. C'est ce que fait la langue des durées. Elle conserve, pour toute subdivision comme pour toute division, l'articulation d'attaque forte *t* pour caractériser la première période des temps, la période forte, la période d'attaque; elle attribue la consonne *f* à la deuxième partie de chaque subdivision; et on a ainsi les quatre syllabes *ta fa, té fé*. Ajoutons que, comme précédemment, on omet la consonne pour la prolongation, on remplace les parties en silence par les syllabes *chu, u;* et on aura, par exemple, pour les groupes usuels tels que ceux-ci :



Inutile d'analyser de même toutes les nombreuses combinaisons qui peuvent résulter de la subdivision binaire, puisqu'il nous suffit d'avoir fait comprendre le procédé. Pour la même raison, nous n'insisterons pas sur la subdivision *bino-ternaire,* où la simple application des mêmes consonnes de subdivision aux trois voyelles de division nous fournit la formule générale : *ta fa, té fé, ti fi,* laquelle se diversifiera selon les cas de prolongations et de silences.

*
* *

Je m'arrête ici. Le créateur de la *langue des durées* non seulement a étendu l'application de son principe aux subdivisions *terno-binaires* et *terno-ternaires,* mais il l'a poussée jusqu'aux figurations les plus compliquées. C'était là, il faut le dire, une satisfaction philosophique, plutôt qu'une ressource pratique. En effet, la pédagogie musicale élémentaire n'a pas occasion d'aller jus-

que-là ; et quand de telles combinaisons peuvent se présenter à l'exécution, l'élève est alors assez musicien pour pouvoir se passer d'un tel secours.

II. — *Procédés complémentaires*

Sommaire : 1. La dictée musicale. — 2. La phonomimie musicale. 3. Tableaux divers.

1. La dictée musicale. — La pratique des *dictées musicales*, qui constitue l'un des points essentiels de la discipline galiniste, n'est pas, non plus que la plupart des procédés mis en œuvre par celle-ci, une innovation sans précédent, en dehors de toute tradition. C'est un exercice très anciennement usité et dont personne, je crois, ne saurait nommer l'inventeur. On faisait des *dictées*, en Italie, au beau temps des fortes études de solfège, à l'époque des Deo et des Durante, des Hasse et des Farinelli. Mais on les faisait autrement et à un autre point de vue. La dictée venait vers la fin des études, pour les élèves avancés ; elle avait pour but de leur apprendre à *écrire* la musique, tant pour recueillir des chants à l'audition que pour noter leurs devoirs ou leurs propres inspirations ; enfin et surtout de les préparer à l'étude de l'harmonie et de la composition. Cette tradition, plus ou moins négligée aux époques suivantes, n'a pas dû se perdre tout à fait. Mais, dès l'origine ni depuis, la pratique des *dictées musicales* n'avait reçu toute l'extension dont elle est logiquement susceptible ; elle n'avait pas été envisagée au point de vue de la généralisation méthodique. L'école galiniste, qui est par-dessus tout une école *pédagogique*, s'est emparée du procédé, l'a développé, élargi, appliqué méthodiquement, conformément aux principes de la pédagogie moderne, en a fait un instrument d'enseignement élémentaire de la plus haute valeur et de la plus large étendue.

Il est de principe, en effet, qu'étant données deux séries parallèles de faits intellectuels en relation (par exemple une série d'*idées* et une série correspondante de *signes*), pour bien faire saisir à l'intelligence, puis établir dans la mémoire, enfin faire passer dans le domaine des réflexes les rapports entre chaque idée et le signe qui la représente, il faut étudier ces deux séries simultanément, parallèlement, par *réciprocité* et avec interversion de la marche, tantôt procédant de l'idée au signe et tantôt du signe à l'idée. C'est en

vertu de cette doctrine qu'a été créée la méthode la plus moderne et la plus avancée d'enseignement de la lecture, la *méthode simultanée,* dans laquelle la lecture et l'écriture s'apprennent en même temps et réciproquement, l'une avec l'autre, l'une par l'autre.

Conformément à ce principe, la méthode galiniste considère la *dictée* non pas seulement comme un moyen d'apprendre à *écrire* la musique, mais aussi et surtout comme un moyen d'apprendre à la *lire;* comme une forme d'exercice de solfège *par réversibilité.* Étant donnés les signes, *lire* de l'œil et exécuter de la voix la mélodie écrite ; étant donnée la phrase mélodique, reconnaître les rapports des sons qui la composent et trouver les signes correspondants : voilà les deux opérations inverses et complémentaires qui toutes deux tendent au même but : établir les relations entre les sons et les signes. Rien n'est plus rationnel, plus méthodique que cette réciprocité. Les exercices de *dictée* sont, ainsi que l'expérience l'a confirmé, un des meilleurs moyens de faire progresser les élèves dans l'étude du solfège ; nul n'est plus propre à former le sens musical, en un mot à *rendre musicien.*

Poussant jusqu'au bout la rigueur logique, l'école galiniste fait commencer les premières dictées en même temps que les premiers exercices de solfège : dès la classe enfantine dans les cours scolaires. Ces dictées sont, bien entendu, de difficulté proportionnée et parallèlement progressive. — Les musiciens qui entrent pour la première fois dans les petites classes galinistes s'étonnent d'entendre des enfants de sept ou huit ans répondre par le nom des notes aux sons émis d'une phrase mélodique : l'opération n'est cependant pas réellement plus difficile que celle qui consiste à entonner les sons d'après le nom des notes, puisque, au fond, c'est la même, prise par l'autre bout. Si le résultat obtenu paraît plus frappant, c'est seulement parce que les exercices de cette nature ne sont pas encore généralement entrés dans les programmes des études musicales élémentaires et les habitudes des classes de solfège.

Un autre principe encore de la doctrine pédagogique moderne consiste à *diviser les difficultés,* pour les vaincre séparément, avant de les aborder réunies, c'est-à-dire à procéder par *analyse* avant de procéder par *synthèse.* La méthode galiniste donne pleine satisfaction à ce précepte. — Dans le solfège, comme dans la dictée, le problème est double ; il y a, avons-nous dit, dans toute mélodie, l'*intonation* et les *durées.* Dans la dictée comme dans le solfège, l'école galiniste sépare les deux difficultés avant de les réunir ; d'où,

pour le fond, trois sortes de dictée : 1° *dictée d'intonation ; 2° dictée de mesure ; 3° dictée de mélodie,* comprenant l'intonation et le rythme, représentant la synthèse des deux éléments mélodiques.

La dictée d'intonation se fera, comme les exercices de pure intonation en solfège, indépendamment de toute mesure, le son étant émis en valeurs à peu près égales ; la dictée de mesure, comme les exercices rythmiques avec la langue des durées, indépendamment de l'intonation, sur un seul son ou un seul bruit répété, conformément aux règles de la division des durées, avec l'observance des temps forts et faibles qui constitue la mesure. La dictée synthétique ou *mélodique* consistera à faire entendre dans sa forme complète un fragment de mélodie que les élèves devront reproduire dans ses deux éléments, intonation et mesure. — Voilà, disais-je, pour le fond.

Quant à la *forme* des exercices et aux procédés de détail, ce sont choses secondaires, il est vrai, mais qui pédagogiquement ont leur importance. Il faut surtout varier, présenter le problème sous toutes ses faces et dans des conditions diversifiées.

S'agit-il par exemple de la manière de *proposer* la dictée, c'est-à-dire de faire entendre les sons, — côté du maître, — nous en distinguerons deux, avec les galinistes : la dictée *vocale,* les sons étant émis par la voix, la dictée *instrumentale,* quand ils sont produits au moyen d'un instrument. Il importe d'exercer les élèves alternativement selon l'un et l'autre mode, et même autant que possible d'employer des instruments de sonorités différentes et dans des tonalités diverses, tantôt au grave, tantôt à l'aigu, afin que l'oreille s'habitue à saisir les rapports des sons indépendamment du timbre et de la hauteur absolue. Le piano, l'orgue, l'harmonium sont d'un emploi commode [1]. — Pour la dictée de rythme on peut se servir de la voix, d'une note unique répétée sur un instrument, du choc de la baguette contre le pupitre, etc.

Observons enfin qu'une phrase mélodique complète peut être proposée par le professeur pour être analysée seulement au point de vue de l'intonation ou seulement au point de vue du rythme : exercices très bien combinés pour apprendre aux élèves à séparer les deux éléments constitutifs de la mélodie.

---

1. On peut enfin, à titre de variété, dicter avec la voix, *en prononçant les paroles,* une chanson, une partie d'un chœur, afin d'exercer les élèves à recueillir, au besoin, l'air d'un chant quelconque ; cette petite variante ne constitue pas une difficulté sérieuse.

De même, relativement à la façon de *recueillir* et de *traduire* la dictée, — côté de l'élève, — nous distinguerons deux modes d'exercice : la dictée dite *orale*, par abréviation, attendu que le qualificatif s'applique ici en réalité à la *réponse*, lorsque l'élève doit simplement reproduire oralement les notes ou les valeurs ; la dictée dite *écrite*, de même, lorsqu'elle doit être recueillie par écrit. Chacun de ces procédés a sa valeur et ses avantages ; et tous deux doivent être employés concurremment. La dictée orale s'improvise ; elle peut se prolonger, se varier ; elle permet les rectifications et les explications. La dictée écrite exige quelques préparatifs, elle doit se borner en pratique à des phrases très courtes ; mais en retour elle oblige l'élève à plus d'attention, lui laisse plus d'initiative et de responsabilité.

Dans la dictée d'intonation *orale*, le professeur ayant fait entendre, à l'aide de la voix ou de l'instrument, une phrase ou un membre de phrase, les élèves répondent immédiatement, — ensemble ou individuellement, — en chantant, avec le nom des notes. Et ici qu'on me permette de faire encore remarquer l'importance et la commodité de la nomenclature galiniste, des noms *différents* donnés aux notes naturelles ou différemment accidentées ; sans leur emploi, la dictée orale deviendrait impraticable. — Quant aux *dictées rythmiques*, lorsque le professeur a produit un groupe de valeurs à analyser, les élèves doivent répondre au moyen des formules de la *langue des durées*.

Une observation de même ordre peut être faite à l'occasion de la dictée *écrite*. La dictée écrite, soit intonation, soit mesure, soit mélodie, peut être figurée en notation chiffrée. Le chiffre en effet constitue une sorte de *sténographie* musicale d'un emploi très commode, soit pour recueillir un chant à l'audition, soit pour traduire les pensées mélodiques qui viennent à l'esprit. Mais on peut aussi faire écrire la dictée sur portée ; et les galinistes eux-mêmes ne rejettent pas absolument cette forme d'exercice, moins commode, il faut l'avouer. Du moins il est clair que *l'emploi de la dictée comme moyen général d'enseignement* n'est pas la propriété exclusive d'une école ; elle peut et doit s'universaliser, s'introduire dans tous les cours et dans toutes les écoles, quel que soit le mode de notation adopté. Et je croirais volontiers que là où elle s'implantera elle finira par ouvrir la porte à la notation chiffrée.

2. **La phonomimie musicale.** — C'est une langue de signes

manuels, une sorte d'écriture en l'air, avec les doigts, comme la *dactylologie* des sourds-muets. Ces signes conventionnels sont extrêmement simples, en relation directe avec la notation chiffrée. Les notes se figurent ainsi : *do,* avec le pouce levé (1) ; *ré,* avec deux doigts (2), le pouce et l'index ; *mi,* trois doigts (3) ; *fa* (4) avec les quatre doigts longs, le pouce replié ; *sol* (5) avec les cinq doigts étendus. Ici, forcément, la série analogique s'arrête, parce qu'on ne veut employer qu'une main ; *la* (6) se figure avec le pouce et le petit doigt étendus, les trois autres doigts repliés ; *si* (7) avec le petit doigt seul. Ces signes sont bien vite appris. Ajoutons quelques conventions encore : les notes diatoniques de la gamme type modale, dites *naturelles,* seront représentées en plaçant la main devant le corps la paume tournée en dedans ; les notes dites *accidentées* se font par la main placée *de côté,* les *dièses* en présentant la paume aux spectateurs, les bémols en leur présentant le dos de la main. Pour l'octave moyenne, la main se met à la hauteur des épaules ; pour l'octave aiguë, l'octave *haute,* le signe se fait *en haut,* à peu près à hauteur du visage ; pour l'octave basse, *en bas,* à la hauteur de la poitrine. On indique jusqu'aux nuances, les signes se faisant rapprochés du corps pour le *piano,* éloignés de plus en plus pour le *crescendo* et le *forte.* — Quant aux durées, elles sont *mesurées,* tout naturellement, par celles des signes, que les élèves suivent des yeux.

Cela appris, on se trouve en possession d'un langage gesticulé dont la pratique et surtout la pratique scolaire aura bientôt démontré les avantages. Ainsi, tout d'abord, facilité des exercices improvisés, sans nul matériel, ni livres, ni tableaux, ni craie, ni rien d'écrit, au premier moment venu, en classe, en promenade, sans préparation, sans interrompre la leçon ni tourner le dos au groupe d'élèves pour griffonner au tableau. Les exercices d'intonation peuvent être variés à l'infini, embrasser les intervalles les plus imprévus, ou reproduire sous divers aspects ceux qu'on veut faire étudier spécialement. Sur les signes muets du professeur, toute la classe chante avec les noms des notes, ou *vocalise* une mélodie.

On peut également bien faire chanter un exercice en *duo;* les élèves étant divisés en deux groupes ; la main droite fait les signes à la première partie, la main gauche à la seconde. J'ai maintes fois vu des professeurs de l'école galiniste, très habiles au maniement de cet ingénieux tour de main, improviser non seulement de purs exercices d'intonation, mais de véritables petits morceaux à deux

parties indépendantes, avec modulations, avec nuances : un charmant petit concert ayant tout le piquant de l'improvisation et de la spontanéité, captivant vivement l'intérêt des jeunes exécutants comme tout ce qui est imprévu et devinette. Au cours d'une leçon sur le livre, le même moyen est éminemment commode pour faire répéter, analyser, transposer un passage.

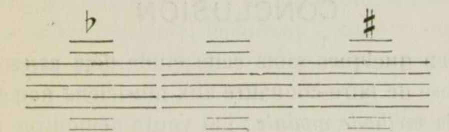
Veut-on exercer les élèves à l'intonation d'intervalles difficiles au moyen des *points d'appui?* On convient que la main droite indiquera les notes principales, la main gauche les notes points d'appui. Veut-on faire travailler les modulations par le procédé de la *soudure* galiniste ? Au moment de l'échange de notes sur un même son qui constitue la soudure, une main vient se substituer à l'autre, apportant le signe de la nouvelle fonction pour remplacer celui de l'ancienne, qui s'efface et se retire. Je n'insiste pas ; les ingénieux détails de cette pratique appartiennent aux traités spéciaux d'initiation ; il me suffit d'avoir fait comprendre le principe.

Je citerai cependant encore la commodité que ces signes offrent pour *donner le ton*. Le professeur fait résonner le diapason ; de la main libre, il fait le signe de la note à laquelle doit correspondre ce son absolu dans l'échelle modale adoptée pour le morceau ; s'il y a plusieurs parties, il peut indiquer de même à chacune, en un clin d'œil, la note de départ. — La *phonomimie* n'est qu'un moyen de second ordre, certes ; mais il faut avoir vu enseigner ou, mieux, avoir enseigné soi-même, surtout à des groupes nombreux, surtout à des enfants, pour apprécier ce qu'elle offre de facilités de toutes sortes et de ressources au professeur exercé.

La *phonomimie* galiniste est un procédé de même ordre que la *main musicale* de Wilhelm ; on peut à certains égards dire que l'une est au chiffre ce que l'autre est à la portée. Au point de vue pratique, la phonomimie est préférable ; elle est plus commode en ce que les signes de la main, les *gestes* si vous voulez, sont chez elle plus développés, plus visibles à distance dans une classe nombreuse et plus distincts. Ce n'est pas une raison pour exclure l'autre moyen, et les galinistes y ont recours quand ils veulent exercer les élèves à la lecture de la portée.

3. **Tableaux divers.** — Il me reste à dire un mot des *tableaux*. Ici encore je suis tenté d'établir un parallèle entre la notation sur portée et la notation chiffrée, et de mettre en présence du *mélo-*

plaste de *Galin* les tableaux en chiffres servant à un usage analogue, c'est-à-dire aux exercices improvisés d'intonation. Le premier, qui n'est pas moins galiniste que l'autre, à l'égard de son origine, consiste tout simplement en une *portée*, de grande dimension pour l'enseignement collectif, à laquelle on ajoutera, quand il sera nécessaire, une ou deux lignes supplémentaires au-dessus et au-dessous : une échelle *muette* en elle-même, que la baguette indicatrice va rendre *parlante*. Le professeur touche de la pointe de sa baguette une ligne ou un interligne, et le ton ayant été donné, les élèves doivent entonner les notes désignées. — Quant aux accidents, on convient, lorsqu'on arrive à en faire usage, d'indiquer les notes *diésées en touchant sur la partie droite* de la portée, au-dessus de laquelle on a figuré un dièse, et les notes *bémolisées* vers l'extrémité *gauche*, distinguée de même par un bémol, les notes non acccidentées se marquant vers le milieu. Ainsi complété, le *méloplaste* offre la figure ci-dessous :



On peut y ajouter encore, momentanément (à la craie ou au fusain), des clés diverses, pour exercer à leur lecture et à leur emploi pour la transposition. Enfin, à l'aide de deux baguettes, manœuvrées des deux mains, le professeur peut faire exécuter des exercices en *duo*, auxquels les élèves prennent toujours intérêt. Le *méloplaste* est un moyen commode, d'emploi rapide et entraînant, se prêtant très bien aux exercices de modulation.

On en dira autant des tableaux en *chiffres*, qui sont, disions-nous, pour le chiffre ce que le *méloplaste* est pour la portée. Il en est de deux sortes, le *tableau modal* et le *tableau des accords* : tous deux consistent en colonnes de chiffres groupés de façons différentes, par *tons*, par *accords* : inutile d'entrer ici dans le détail de ces modes de groupement.

Ces tableaux, quand ils comprennent toutes les combinaisons qu'ils sont susceptibles de présenter, offrent une surface étendue et assez chargée de signes. Ce qui est beaucoup plus pratique, dans l'usage scolaire, ce sont les *tableaux réduits*, fragmentaires, improvisés à la craie sur le tableau noir de l'école, et ne comprenant qu'une partie de l'étendue, avec les seuls signes dont on veut

faire immédiatement usage : trois colonnes, quatre ou six au plus, contenant chacune cinq ou six chiffres, dont les combinaisons diverses représentent déjà un nombre extrêmement considérable d'intervalles différents. Le tableau est ainsi plus clair et peut être plus largement écrit. Le professeur, avec sa baguette, indique les signes représentant les notes que doit exécuter la classe. Ici, comme avec le *méloplaste*, on peut faire exécuter des exercices en duo, à l'aide de deux baguettes indépendamment dirigées par les deux mains. L'avantage de ce procédé, très commode en pratique, est qu'il se prête aux exercices improvisés donnant lieu aux intervalles les plus inattendus, aux sauts les plus hasardeux ; il aguerrit les élèves à ces intonations difficiles, leur donne l'audace, les force à une attention soutenue et les prépare merveilleusement à l'imprévu de la *lecture à vue*.

CONCLUSION

Je conclus en quelques mots cette étude déjà assez étendue. Je me suis proposé de faire connaître aux musiciens non galinistes les principes de la *méthode modale ;* j'ai voulu démontrer que la doctrine galiniste n'est point en contradiction essentielle et systématique avec les principes de l'art musical tel qu'il s'est constitué par le travail des siècles et les efforts des grands génies ; que les réformes mêmes apportées par elle, justifiées par des considérations logiques, prennent cependant point d'appui sur les traditions acceptées ; que les différences de forme, de notation, avec les procédés qui s'y rattachent, n'ont nullement la prétention de formuler un art nouveau, mais *une pédagogie nouvelle de l'art*.

Dans le domaine de l'enseignement élémentaire, populaire, le système *modal,* fondamental de la méthode galiniste, réalise une immense simplification, surtout pour la musique vocale ; il permet d'arriver à des résultats que la méthode traditionnelle, présentant presque dès le début des complications, ne permet d'atteindre qu'avec des organisations exceptionnellement douées. A côté, la notation *chiffrée,* conçue en vue du système modal dont elle est l'instrument naturel, se présente comme beaucoup plus simple, plus facile que l'ancienne écriture sur portée ; créée elle aussi en vue des voix, elle conserve encore une partie de ses avantages pour les instruments non polyphones. Cet ensemble de simplifications donne

à la méthode galiniste une puissance énorme pour l'initiation, pour la vulgarisation des éléments de l'art musical; on obtiendra par elle ce qu'on n'eût jamais obtenu autrement : *une population musicienne.*

Mais en outre de ces deux réformes fondamentales, l'école galiniste a su créer, ou s'approprier en les développant et les transformant, des procédés pédagogiques d'une grande valeur, dont elle a constitué un tout logique et bien lié, bien équilibré, en conformité avec les idées qui sont à la base des théories modernes de l'éducation, les idées d'*intégralité,* de *parallélisme* progressif, de *réversion*, d'association des notions et des signes, etc., et qui sont pour beaucoup dans l'incontestable succès de son enseignement. Or si cet ensemble de moyens a été concerté, ainsi que nous l'avons dit, surtout en vue de l'enseignement élémentaire, reconnaissons en outre que les études artistiques elles-mêmes, pour lesquelles le mécanisme compliqué des tonalités et la connaissance approfondie de la notation traditionnelle sont de nécessité, auront beaucoup à prendre dans ce bel outillage, beaucoup à gagner surtout en s'inspirant de l'esprit philosophique et méthodique qui anime l'école galiniste.

Ch. DELON.

Troisième Partie

Éclaircissements

I — *Système des points d'appui* [1]

« L'élève seul doit chercher l'intonation et la trouver. »
Mme Émile Chevé.

Sommaire : 1. Base du système. — 2. Tableau synoptique des rapports à étudier pour l'intonation. — 3. Observations sur le tableau des rapports. — 4. Remarques particulières. — 5. Conseils. — 6. Spécimen d'un exercice.

1. **Base du système.** — La gamme est la base de tous les phénomènes d'intonation.

Les degrés de l'échelle musicale, que le mode soit majeur ou mineur, ont une fonction propre, mais d'importance différente.

La *tonique* et la *dominante* jouent le rôle prépondérant, parce que ce sont les deux fonctions qui donnent le mieux le *sentiment de la tonalité*.

La *tonique* est le son sur lequel, après avoir chanté une suite de sons (plus ou moins longue), on trouve le repos complet; — sentir que le repos complet se trouve sur un son plutôt que sur un autre, c'est ce qu'on nomme avoir le *sentiment de la tonalité*.

L'étude de l'intonation ne peut être fructueuse que si elle repose sur le sentiment de la tonalité.

---

1. D'après les articles de Mme Émile Chevé, dans la *Réforme musicale* (1856). C'est à Mme Émile Chevé que revient l'honneur de la découverte de ce système, application directe des doctrines de Pierre Galin.

Tableau des fonctions des divers degrés de l'échelle musicale

Mode majeur

	Tonique		Médiante		Dominante	
	1		3		5	
Sous-tonique		Sus-tonique		Sus-médiante		Sus-dominante
7̣		2		4		6

Mode mineur

	Tonique		Médiante		Dominante	
	6̣		1		3	
Sous-tonique		Sus-tonique		Sus-médiante		Sus-dominante
5̸̣		7̣		2		4

L'examen de ce tableau permet de remarquer que tous les sons de l'échelle musicale sont contenus, en mineur comme en majeur, dans deux groupes distincts, suivant l'importance de la fonction remplie.

Dans le premier groupe figurent les degrés qui ont le rôle le plus important : *tonique, médiante, dominante,* et qu'on appelle quelquefois « notes cardinales ».

Ces trois fonctions servent de *points d'appui* aux quatre autres, de la manière ci-dessus indiquée par le nom de chacune des fonctions du deuxième groupe.

Le sentiment de la tonalité nous est donné et conservé par l'emploi fréquent des sons de l'accord de quinte de tonique (1 3 5 en majeur ; 6̣ 1 3 en mineur) servant de *points d'appui* aux sons de l'accord de septième de sensible ou sous-tonique (7̣ 2 4 6 en majeur ; 5̸̣ 7̣ 2 4 en mineur). C'est en partant de ce fait qu'ont été créés et coordonnés les exercices embrassant toutes les difficultés d'intonation sériées d'après le tableau qui suit.

2. Tableau synoptique des rapports à étudier pour l'intonation

A. *Mode majeur d'*ut.

1° Rapports par degrés *conjoints* des sons formant les quatre airs types :

1 2 3 4 5   5 4 3 2 1   1̇ 7 6 5   5 6 7 1̇

2° Rapports par degrés *disjoints,* au moyen des sons intermédiaires, des sons de l'accord de quinte de tonique :

1 3 5 1̇   1̇ 5 3 1   5̣ 1 3 5   5 3 1 5̣

3° Rapports (¹) par degrés *conjoints* de chacun des sons :

7 2 4 6

avec l'un des sons de l'accord de quinte de tonique.

B. *Mode mineur de* la

1° Rapports par degrés *conjoints* des sons formant les quatre airs types :

6 7 1 2 3 3 2 1 7 6 6 5 6 3 4 3 3 4 3 6 5 6

2° Rapports par degrés *disjoints*, au moyen des sons intermédiaires, des sons de l'accord de quinte de tonique :

6 1 3 6 6 3 1 6 3 6 1 3 3 1 6 3

3° Rapports (¹) par degrés *conjoints* de chacun des sons :

5 7 2 4

avec l'un des sons de l'accord de quinte de tonique.

C. *Dièses*

Pour l'étude des dièses, tous les rapports sont par *degrés conjoints* pour chacun d'eux avec celui des sons du mode majeur qui lui est immédiatement supérieur dans la gamme chromatique par dièses.

Ex. 2 1 2 3 2 3 5 4 5 6 5 6 7 6 7

D. *Bémols*

Pour l'étude des bémols, tous les rapports sont par *degrés conjoints* pour chacun d'eux avec celui des sons du mode majeur qui lui est immédiatement inférieur dans la gamme chromatique par bémols.

Ex. 1 2 1 2 3 2 4 5 4 5 6 5 6 7 6

3. **Observations sur le tableau précédent**

A. *Rapports par degrés conjoints de chacun des sons* 7 2 4 6 *avec l'un des sons de l'accord de quinte de tonique*

Ces rapports sont étudiés à l'aide d'exercices construits avec les accords de quinte, de septième présentés dans l'ordre de leur importance tonale.

7 2	sont étudiés avec l'accord		5 7 2	(quinte de dominante)
4 6	—	—	4 6 1	(quinte de sous-dominante)
7 2 4	—	—	5 7 2 4	(septième de dominante)
7 2 4 6	—	—	7 2 4 6	(septième de sensible).

1. Voir *Observations* plus loin.

Exemples de construction d'exercices

5 7 2̇		4 6 1̇	
1 3 5 3	1 7̣ 1 2 1 5 1 2 1	1 3 5 3	1 3 4 5 6 5 4 3
1 3 5 1	1 7̣ 1 2 1 5 1 7̣ 1	1 3 5 1	1 3 4 5 6 5 1
1 3 1 5	1 7̣ 1 2 1 7̣ 1 5	1 3 1 5	1 3 4 5 1 5 6 5
1 5 3 1	1 7̣ 1 5 1 2 1 7̣ 1	1 5 3 1	1 5 6 5 4 3 1
1 5 3 5	1 7̣ 1 5 1 2 1 5 1	1 5 3 5	1 5 6 5 4 3 5 6 5
1 5 1 3	1 7̣ 1 5 1 7̣ 1 2 1	1 5 1 3	1 5 6 5 1 3 4 5

B. *Rapports par degrés conjoints de chacun des sons* 5̸̣ 7̣ 2 4 *avec l'un des sons de l'accord de quinte de tonique*

Comme pour le mode majeur, ces rapports sont étudiés à l'aide d'exercices construits avec les accords de quinte, de septième.

5̸̣ 7̣ sont étudiés avec l'accord { 3 5̸ 7 (quinte de dominante) / 5̸ 7 2̇ (quinte de sensible)

5̸̣ 7̣ 2 — — 3 5̸ 7 2̇ (septième de dominante)

5̸̣ 7̣ 2 4 — — 5̸ 7 2̇ 4̇ (septième de sensible).

Exemples de construction d'exercices

3 5̸ 7		5̸ 7 2̇	
6̣ 1 3 1	6̣ 5̸̣ 6̣ 7̣ 1 3 6̣ 7̣ 6̣	6̣ 1 3 1	6̣ 5̸̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 6̣ 7̣ 6̣
6̣ 1 3 6̣	6̣ 5̸̣ 6̣ 7̣ 1 3 6̣ 5̸̣ 6̣	6̣ 1 3 6̣	6̣ 5̸̣ 6̣ 7̣ 1 2 3 6̣ 5̸̣ 6̣
6̣ 1 6̣ 3	6̣ 5̸̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̸̣ 6̣ 3	6̣ 1 6̣ 3	6̣ 5̸̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̸̣ 6̣ 1 2 3
6̣ 3 1 3	6̣ 5̸̣ 6̣ 3 1 7̣ 6̣ 3	6̣ 3 1 3	6̣ 5̸̣ 6̣ 3 2 1 7̣ 6̣ 1 2 3
6̣ 3 1 6̣	6̣ 5̸̣ 6̣ 3 1 7̣ 6̣ 5̸̣ 6̣	6̣ 3 1 6̣	6̣ 5̸̣ 6̣ 3 2 1 7̣ 6̣ 5̸̣ 6̣
6̣ 3 6̣ 1	6̣ 5̸̣ 6̣ 3 6̣ 5̸̣ 6̣ 7̣ 1	6̣ 3 6̣ 1	6̣ 5̸̣ 6̣ 3 2 1 6̣ 5̸̣ 6̣ 7̣ 6̣

4. **Remarques particulières.** — *a*) Il arrive souvent que, par suite d'une modulation en éclair, si fréquente dans la musique moderne, on rencontre deux dièses consécutifs par degrés conjoints ; ces deux dièses précédés et suivis d'une note naturelle forment le deuxième tétracorde d'une gamme majeure.

Pour chanter facilement ces fragments, on a avantage à ne point se servir des points d'appui, mais d'un *modèle* qui est le deuxième tétracorde de la gamme d'*ut :* 1̇ 7 6 5.

Les fragments que l'on peut rencontrer sont :

1° Le deuxième tétracorde de la gamme de *la* 6 5 4 3
2° Le deuxième tétracorde de la gamme de *mi* 3 2 1 7
Auxquels on peut ajouter le deuxième tétracorde de la gamme de *si* (avec trois dièses consécutifs) 7 6 5 4

qu'on chantera sur le modèle de l'air type 1 7 6 5

b) Souvent aussi on rencontre deux bémols consécutifs par degrés conjoints ; ces deux bémols précédés et suivis d'une note naturelle forment le deuxième tétracorde de la seconde forme descendante d'une gamme mineure.

On chantera facilement ces fragments en prenant comme modèle le deuxième tétracorde de la gamme mineure de *la*.

Les fragments que l'on peut rencontrer sont :

1° Le deuxième tétracorde de la gamme d'*ut* mineur. 1 7 6 5
2° Le deuxième tétracorde de la gamme de *fa* mineur. 4 3 2 1
Auxquels il faut joindre le deuxième tétracorde de la gamme mineure de *seu*. . . . 7 6 5 4

qu'on chantera sur le modèle de l'air type 6 5 4 3

5. **Conseils.** — Il ne suffit pas de créer un bon instrument, il faut encore indiquer les moyens de l'utiliser : telle est la raison qui fait donner les conseils suivants, fruits d'une longue expérience.

Pour chercher un *point d'appui* et le trouver à coup sûr, il faut :

1° *L'isoler* complètement du son qui le suit immédiatement et qu'il doit faire trouver ;

2° *Penser* simplement comme si on voulait, après avoir articulé le point d'appui, continuer la gamme.

C'est, en effet, par la pensée de la gamme seulement qu'on peut être sûr de la justesse du point d'appui, chose capitale, puisque le point d'appui ne peut donner le moyen de trouver juste le son cherché qu'à la seule et absolue condition d'être lui-même d'une justesse parfaite.

La manière de chercher et d'émettre les sons n'est pas non plus indifférente. L'élève doit éviter, comme l'une des choses les plus nuisibles à ses progrès en musique vocale, de *lier les sons entre eux*. (Il est bien entendu que nous ne parlons ici que de l'étude de l'intonation et non de l'étude du chant perfectionné.)

Si l'élève chante chaque série de sons sans interruption, c'est uniquement sa mémoire musicale qui est en jeu : il chante par routine, et le résultat est passager.

Si, au contraire, l'élève s'arrête après chaque son et cherche mentalement le son suivant, il donne à l'intelligence le rôle prépondérant ; les résultats sont alors incomparablement supérieurs et durables.

Il faut donc :

1° *Chercher* les sons *un à un*, c'est-à-dire en laissant un temps d'arrêt entre deux sons successifs, afin que l'élève puisse concentrer toute sa puissance d'attention à la recherche du son qu'il veut émettre ;

2° *Émettre* les sons *un à un*, très brefs, très détachés les uns des autres :

a) *Très brefs*, afin que l'attention ne soit pas attirée en arrière par le souvenir du son qu'il vient d'émettre ;

b) *Très détachés* les uns des autres, afin que l'élève ait le temps de penser en avant pour chercher et trouver le nouveau son qu'il veut émettre [1].

---

1. Le professeur ne doit jamais faire entendre l'intonation à produire, soit au moyen de la voix, soit au moyen d'un instrument quelconque : l'élève doit seul la trouver et la chanter seul. Mais il faut souvent, pendant les exercices d'intonation, contrôler la justesse et le maintien du ton en consultant le diapason, ou mieux le *Guide-chant galiniste*. Si le système des points d'appui a été appliqué avec rectitude et persévérance, le contrôle permanent ne pourra que faire constater la réalité des progrès accomplis.

Le *Guide-chant galiniste* est un petit harmonium scolaire portatif dont il existe deux modèles :

Le petit modèle est à *clavier fixe;* la transposition se fait, par un procédé aussi simple qu'ingénieux, au moyen d'une bande mobile placée au-dessus du clavier et portant la désignation des degrés de la gamme (1 2 3 4 5 6 7).

Dimensions : 0m,44 — 0m,29 — 0m,24.

Étendue du clavier : deux octaves (du *la* grave au *la* aigu).

Poids : 5kg,300.

Prix net : 65 fr.

Le grand modèle est à *clavier mobile*. L'indication des sons absolus est faite au moyen d'une *bande fixe* portant les noms des notes de la gamme : *do, ré, mi, fa, sol, la, si,* ainsi que les lettres anciennes correspondant à chacune, selon la coutume industrielle (A = *la;* G = *sol*, etc.).

Dimensions : 0m,66 — 0m,29 — 0m,2[illegible].

Étendue du clavier : deux octaves (du *la* grave au *la* aigu).

Poids : 10kg,500.

Prix net : 85 fr.

6. Spécimen d'un exercice

Indications pour l'étude de l'intonation au moyen des points d'appui

5 3 1 3	5 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5	5 3 1 3	5 1 2 1 7̣ 1 2 1
5 3 1 5	5 6 5 4 3 2 1 5 6 5	5 3 1 5	5 1 2 1 7̣ 1 5
5 3 5 1	5 6 5 4 3 5 6 5 1	5 3 5 1	5 1 2 1 5 1 7̣ 1
5 1 3 5	5 6 5 1 2 3 4 5 6 5	5 1 3 5	5 1 7̣ 1 2 1 5
5 1 3 1	5 6 5 1 2 3 4 3 2 1	5 1 3 1	5 1 7̣ 1 2 1 7̣ 1
5 1 5 3	5 6 5 1 5 6 5 4 3	5 1 5 3	5 1 7̣ 1 5 1 2 1

Ordre à suivre. — 1° Les élèves chantent *mezzo forte* les grosses notes et *piano* les petites notes.

2° Les élèves chantent les grosses notes seulement ; les petites notes sont émises par le maître ou par un élève ayant la voix juste, ou jouées sur le guide-chant.

3° Les élèves chantent les grosses notes, *mezzo forte* toujours ; ils se bornent à penser [1] les points d'appui (petites notes), — simple opération mentale qui consiste à chercher et à trouver l'intonation, sans émettre le son correspondant.

4° Les élèves chantent les grosses notes seules, sans le secours des points d'appui [2].

II — *La langue des durées*

> « Toutes les durées de sons ont maintenant leurs noms spéciaux comme les hauteurs de sons. Chaque effet rythmique a son nom propre. » Aimé PARIS.

SOMMAIRE : 1. Mesure de la durée. — 2. Les divisions de la durée, le chronomériste. — 3. Exposé de la langue des durées. — Spécimen d'un exercice.

1. **Mesure de la durée.** — La première chose à faire, en musique, au point de vue de la durée, était de trouver le moyen pratique de *mesurer cette durée.*

Le moyen, excellent d'ailleurs, imaginé par les musiciens, est

1. Cette opération, qui demande à l'élève un effort personnel, est capitale. Aussi, dans l'enseignement collectif, il convient de ne rien négliger pour contrôler le travail individuel des enfants, soit par la phonomimie, soit par des interrogations individuelles et impromptues, soit par tout autre moyen.

2. Cette dernière opération, résultat final, ne doit être pratiquée que pour les revisions qui, en principe, sont faites durant l'année qui suit celle de l'étude.

l'apparition d'un son plus fort, qui fait, pour ainsi dire, *jalon* entre deux sons plus faibles. C'est lui, c'est ce *son-jalon* qui est LA MESURE de la durée en musique.

Ce jalon, qui peut se faire avec chacun des sons de l'échelle, reparaît périodiquement à des intervalles très courts et parfaitement égaux. Il en résulte que la *durée totale* d'un air quelconque se trouve ainsi fractionnée en *petites durées*, parfaitement égales, limitées par deux jalons consécutifs et dont chacune s'appelle UNE MESURE.

LA *mesure* est donc l'apparition régulière du son-jalon ; tandis qu'UNE *mesure* est la petite durée qui s'écoule d'un jalon à l'autre.

Ce jalonnement régulier donnant à l'intonation un cachet tout particulier, les compositeurs, dans le but d'obtenir des effets multiples, en varient la disposition et emploient le jalon de *deux en deux*, de *trois en trois*, et même de *quatre en quatre*. Au-delà, la faculté de mesurer la durée avec certitude disparaît pour l'oreille ; c'est là ce qui a limité la pratique du jalonnement aux trois formes *binaire*, *ternaire* et *quaternaire*. Le nom d'UNE *mesure* étant donné à la durée qui s'écoule d'un jalon à l'autre, la pratique offre dès lors trois variétés de mesures :

1° Celle qui renferme *un son fort* et *un son faible* ;

2° Celle qui renferme *un son fort* et *deux sons faibles* ;

3° Celle qui renferme *un son fort* et *trois sons faibles*. (Celle-ci n'est à vrai dire qu'une modification de la première ; mais, comme elle est admise par tous les praticiens, nous devons la signaler).

De là, le besoin d'une *unité de durée* pour pouvoir comparer ces mesures entre elles. Cette unité, dont la *durée arbitraire* est laissée à la volonté du compositeur ou de l'exécutant, est représentée par la durée du son fort ou par celle du son faible ; durées qui sont parfaitement égales et que l'on fixe pour chaque air d'une manière précise à l'aide du métronome. L'unité de durée a reçu le nom de *temps*.

Il en résulte que le *temps* — l'unité de durée — est contenu *deux fois, trois fois* ou *quatre fois* dans une mesure, selon que le *jalonnement* est binaire, ternaire ou quaternaire : ce qui a donné lieu aux dénominations suivantes :

Mesure à deux temps — jalonnement binaire ;

Mesure à trois temps — jalonnement ternaire ;

Mesure à quatre temps — jalonnement quaternaire.

Une simple barre verticale, empruntée par le galinisme à l'écri ture usuelle et placée immédiatement avant le son-jalon, indique au lecteur que le son qui la suit immédiatement est le *son fort*. La fonction de la barre de mesure une fois comprise, les trois variétés de mesure se reconnaissent, chez nous, au simple aspect : la mesure à *deux temps* renfermant *deux signes isolés ;* celle à *trois temps* en renfermant *trois ;* et celle à *quatre temps* en renfermant *quatre*. Rien de plus simple, comme le montrent les trois exemples suivants :

Mesure à deux temps : | 1 2 | 3 4 | 5 4 | 3 2 | etc.
Mesure à trois temps : | 1 2 3 | 4 5 4 | 3 4 5 | etc.
Mesure à quatre temps : | 1 2 3 4 | 5 4 3 2 | etc.

Un nombre, placé en tête de l'air, renvoie à un degré du métronome et suffit pour indiquer le mouvement, la *durée de l'unité*.

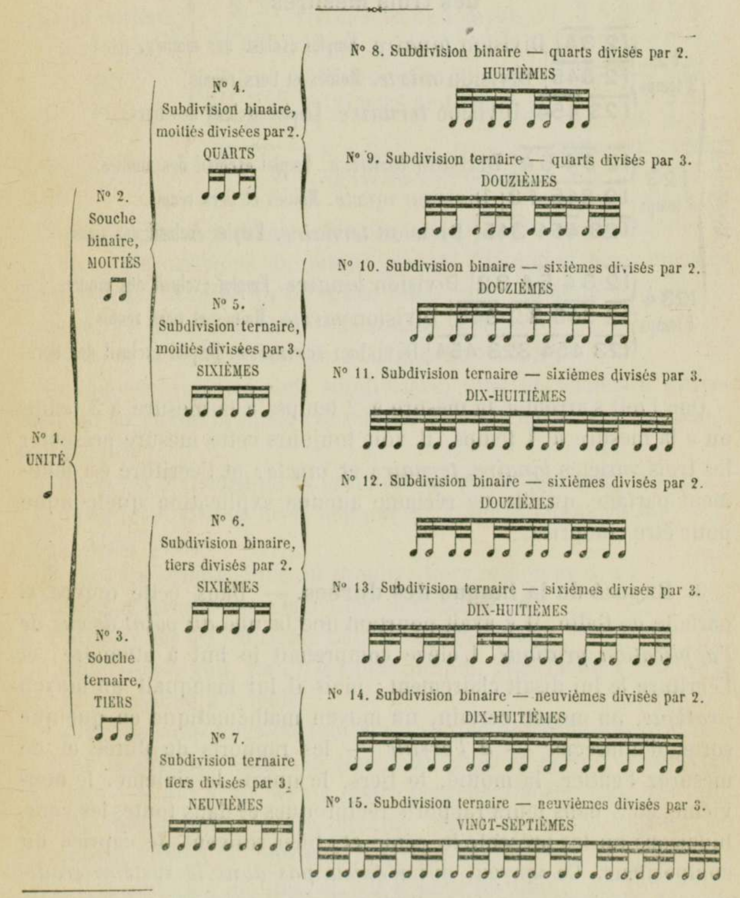
La première chose à faire, au point de vue de la pratique, est donc de conduire l'élève à sentir et à faire sentir ce jalon de deux en deux, de trois en trois, de quatre en quatre, quelle que soit la durée affectée à l'unité de durée, au *temps*. — Chacun devient, en général, très promptement maître de cet effet si simple : tout le monde, pour ainsi dire, danse en mesure et marche au pas avec une musique militaire. Des mouvements réguliers de la main, se reproduisant de deux en deux, de trois en trois ou de quatre en quatre, aident à déterminer les trois variétés de mesures.

2. **Divisions de la durée, le chronomériste.** — Une fois la voix habituée à placer exactement ces jalons, *avec le degré de force qui leur convient,* et une fois l'oreille accoutumée à les reconnaître et à mesurer facilement des unités égales, des *temps égaux,* on la conduit à mesurer les *divisions* de l'unité de durée, les divisions du *temps*. Ici, les travaux du galinisme ont mis hors de doute ce fait d'une extrême simplicité : c'est que, au point de vue de la durée, l'oreille ne mesure exactement que les fractions obtenues par l'emploi des seuls diviseurs premiers 2 et 3. Toute division obtenue par l'emploi d'un des autres diviseurs premiers 5, 7, 11, 13, etc. est *incommensurable pour elle*. C'est-à-dire que si l'oreille a besoin de jalons pour distinguer les temps, elle en a besoin également pour apprécier les *divisions* et les *subdivisions* du temps ; et ces *jalons secondaires,* qui deviennent de plus en plus faibles à mesure que la division augmente, sont toujours employés de *deux en deux* ou de *trois en trois*.

Galin, après avoir établi cette loi si importante, l'a formulée, pour les yeux, d'une manière saisissante de vérité, dans son admirable *chronoméristе* ([1]), chef-d'œuvre accompli de clarté et de précision.

CHRONOMÉRISTE DE PIERRE GALIN

TABLEAU
DES DIVISIONS ET SUBDIVISIONS BINAIRES ET TERNAIRES
DE L'UNITÉ DE TEMPS



---

1. Du grec *chronos*, temps; *méristès*, qui divise.

D'après cette loi si simple de la division du temps en musique, le lecteur comprend que — au point de vue de la première division subie par l'entier, — chacune des trois mesures à 2, à 3 et à 4 temps peut offrir les trois variétés suivantes, selon que le compositeur emploie :

1° La division binaire seule ;

2° La division ternaire seule ;

3° Ou bien qu'il les emploie toutes deux simultanément.

Tableau des trois formes que peut affecter chacune des trois mesures

Mesure à			
12 2 temps	12 34	Division *binaire*.	Emploi exclusif des moitiés.
	12 345	Division *mixte*.	Moitiés et tiers réunis.
	123 454	Division *ternaire*.	Emploi exclusif des tiers.
123 3 temps	12 34 54	Division *binaire*.	Emploi exclusif des moitiés.
	12 345 43	Division *mixte*.	Moitiés et tiers réunis.
	123 454 345	Division *ternaire*.	Emploi exclusif des tiers.
1234 4 temps	12 34 54 32	Division *binaire*.	Emploi exclusif des moitiés.
	12 345 32 345	Division *mixte*.	Moitiés et tiers réunis.
	123 454 323 454	Division *ternaire*.	Emploi exclusif des tiers.

Que l'œil s'arrête à la mesure à 2 temps, à la mesure à 3 temps ou à la mesure à 4 temps, il voit toujours cette mesure présenter les trois variétés *binaire, ternaire* et *mixte ;* et l'écriture est tellement parfaite qu'elle ne réclame aucune explication quelconque pour être comprise.

3. **Exposé de la langue des durées.** — Dans cette œuvre si parfaite de Galin, il y avait pourtant une lacune *au point de vue de l'application pratique*. L'élève comprenait le but à atteindre, et l'écriture le lui disait clairement ; mais il lui manquait un moyen *pratique,* un moyen certain, un moyen mathématique en quelque sorte, d'apprécier — *à l'oreille* — les rapports de durée et de mesurer l'entier, la moitié, le tiers, le quart, le sixième, le neuvième, etc., dans leurs rapports réciproques et dans toutes les combinaisons où les présente le génie et, bien souvent, le caprice du compositeur. Ce moyen, *qui n'existe pas dans le système traditionnel,* a été créé par Aimé Paris ; il consiste dans la *langue des*

durées, langue calculée avec un tel bonheur qu'il suffit de la parler correctement pour que toutes les divisions de la durée usitées dans la pratique musicale soient *senties* et *rendues* avec une justesse irréprochable.

Tableau
montrant l'adaptation de la langue des durées d'Aimé Paris au chronomériste de Pierre Galin

Unité	Division	Subdivision	Notation
Unité entière (un temps) 5 ta	Division binaire	Subdivision binaire (quarts de temps) . .	5 5 5 5 ta fa té fé
	5 5 ta té	Subdivision ternaire (sixièmes de temps). .	5 5 5 5 5 5 ta ra la té ré lé
	Division ternaire	Subdivision binaire (sixièmes de temps). .	5 5 5 5 5 5 ta fa té fé ti fi
	5 5 5 ta té ti	Subdivision ternaire (neuvièmes de temps)	5 5 5 5 5 5 5 5 5 ta ra la té ré lé ti ri li

Voici l'exposition de cette langue, aussi simple que puissante.

Toutes les divisions du temps passant forcément par l'une des *deux souches binaire* ou *ternaire,* Aimé Paris a nommé :

a—é, les deux branches de la souche binaire;

a—é—i, les trois branches de la souche ternaire.

Quand ces branches sont subdivisées, tous les rameaux provenant de la même branche conservent la voyelle de cette branche-mère. Ainsi :

Toutes les divisions de la première moitié se nomment **a** ;

Toutes les divisions de la deuxième moitié se nomment **é**.

Ainsi encore :

Toutes les subdivisions du premier tiers se nomment **a** ;

Toutes celles du deuxième tiers se nomment **é** ;

Toutes celles du troisième tiers se nomment **i**.

Comme on le voit, rien n'est plus simple, plus facile à comprendre et plus facile à retenir.

La loi des consonnes est tout aussi simple que celle des voyelles :

Pour la première division (*les deux souches mères,* — MOITIÉS et TIERS —), qui avait besoin d'être nettement accentuée, afin que l'oreille pût toujours la reconnaître entre toutes les autres, les voyelles reçoivent la consonne **T,** ce qui donne :

1 2 (Ta té) pour les moitiés, et **1 2 3** (Ta té ti) pour les tiers ;

Pour la deuxième division, qui peut aussi être *binaire* ou *ternaire*, Aimé Paris ajoute **F** pour la subdivision binaire et **R L** pour la subdivision ternaire, ce qui donne :

1 2 3 4 Ta fa Té fé	1 2 3 4 5 4 Ta ra la Té ré lé	pour la souche binaire ;
1 2 3 4 5 4 Ta fa Té fé Ti fi	1 2 3 4 5 4 3 4 5 Ta ra la Té ré lé Ti ri li	pour la souche ternaire.

Ici, tout se borne donc à retenir — *ta fa,* qui donne *té fé, ti fi,* — et *ta ra la,* qui donne *té ré lé, ti ri li.* Que peut-on confier de moins à la mémoire, pour une opération aussi importante que l'appréciation exacte des divisions de la durée ?

Quand au lieu d'être *articulé* le son est *prolongé,* il perd simplement sa consonne, tout en conservant sa voyelle :

1 2 . 3 (Ta fa É fé) au lieu de 1 2 3 4 (Ta fa Té fé) ; et ainsi des autres prolongations.

Quand le son cesse pour être remplacé par un *silence,* le nom disparaît aussi et se trouve remplacé par le mot *chu* :

1 2 0 3 (Ta fa Chu fé), au lieu de 1 2 3 4 (Ta fa Té fé) ; et ainsi des autres fractions de silence.

Je le répète, cette langue des durées est calculée avec une telle précision que, quel que soit l'effet mesuré à rendre en durée, en lui appliquant le nom que lui donne Aimé Paris, cet effet est rendu à l'instant même avec une exactitude irréprochable. Véritablement, cette langue est aussi parfaite que l'écriture à laquelle elle s'applique. C'est le plus grand éloge qu'on en puisse faire.

Aussi, quand une fois l'élève s'en est rendu maître, ce qui n'est pas long, il n'y a plus d'effet rythmique qui puisse l'arrêter et qu'il ne rende immédiatement avec une rigueur mathématique : qu'il y ait ou non des syncopes et des silences ; — que la division soit binaire, ternaire ou mixte ; peu importe : l'élève mesure tout avec la même régularité, avec la même sûreté, je dirai presque avec la *même facilité,* l'écriture de Galin lui présentant toujours l'idée avec une clarté parfaite, et la langue des durées lui donnant le moyen infaillible d'obéir, avec précision, à l'indication de l'écriture.

Émile Chevé.

(*La Réforme musicale.* 1858, n° 12).

4. **Spécimen d'un exercice.** — *Indications pour l'étude de la mesure à l'aide de la langue des durées :*

1 2	3 4	5 •	5 4	3 2	1 •	1 2	3 4	5 0
Ta ta	Ta ta	Ta a	Ta ta	Ta ta	Ta a	Ta ta	Ta ta	Ta chu
do ré	*mi fa*	*sol ol*	*sol fa*	*mi ré*	*do o*	*do ré*	*mi fa*	*sol*

5 4	3 2	1 0
Ta ta	Ta ta	Ta chu
sol fa	*mi ré*	*do*

I. Ordre a suivre. — A. *Sans battre la mesure :*

1° Dire la langue des durées ;

2° Dire le nom des notes ; — articuler fortement la voyelle par un coup de gosier, à chaque point de prolongation ; — pour chaque silence, *penser* la syllabe *chu* et faire le simulacre de la prononcer.

B. *En battant la mesure :*

1° Répéter les deux opérations précédentes ;

2° Chanter.

Remarque. — Ces subdivisions peuvent paraître excessives ; elles ont l'avantage d'isoler et de graduer les difficultés. Toujours utiles, elles sont rigoureusement indispensables longtemps même après la période des débuts. D'autre part, qu'on veuille bien remarquer la peine qu'éprouve l'élève pour prolonger *un* son en même temps qu'il fait *plusieurs* mouvements de la main. Le *coup de gosier* supprime cette difficulté, puisque à chaque mouvement de la main correspond l'émission d'un son. Il y a alors concordance parfaite entre l'écriture, le geste et la voix :

un signe écrit,
un geste,
un son.

Les *coups de gosier* deviendront de plus en plus faibles, à mesure que l'élève sera plus exercé : ils disparaîtront quand la mesure sera parfaitement sentie.

II. Recommandations particulières. — A. Il arrive qu'un exercice en division *binaire* renferme un ou plusieurs temps non divisés. Ex. : | 12 3 |

Dans ce cas, l'exécution doit être faite comme si tous les temps étaient divisés :

Ex. : | 12 3 (*do ré mi*) | doit être exécuté comme | 12 3 . |

Pour vaincre cette difficulté, il faut alors décomposer le temps en

deux parties et exécuter une première fois comme s'il n'y avait pas de division.

Soit à dire ces mesures : 12 34 | 54 3 ||

On les suppose écrites ainsi : 1 2 3 4 | 5 4 3 . ||

B. On opérera de même dans la division *ternaire,* en faisant d'un seul temps une mesure à trois temps.

Ex.: 1 2 3 2 (*do ré mi ré é é*) | doit être exécuté comme 1 2 3 | 2 . . (*do ré mi* | *ré é é*) ||

C. Une fois cette difficulté de lecture vaincue, on rétablit (selon le cas) la division binaire ou ternaire, puis l'exercice est exécuté tel qu'il est écrit ; mais on a soin de marquer par un coup de gosier les prolongations *non écrites.*

III. BUT FINAL. — L'emploi de la langue des durées permet d'obtenir deux résultats distincts :

1° L'analyse des durées ;

2° La reproduction des effets rythmiques.

Les diverses opérations recommandées pour l'exécution d'un exercice de mesure conduisent au premier résultat. En pressant le mouvement et en négligeant les coups de gosier, on parvient à rendre tous les effets rythmiques, but final qu'on atteindra facilement en revisant les exercices étudiés l'année précédente.

III — *La dictée musicale*

« Tout enseignement qui n'aboutit pas promptement à cette éducation de l'oreille qui permet l'écriture de la musique sous la dictée, ne mérite pas le nom d'enseignement musical. » A. DUPAIGNE.

SOMMAIRE : 1. Exposé. — 2. Exercice.

1. **Exposé.** — Pour mieux vaincre les difficultés, le galinisme, en sa qualité de méthode simplifiée, ne manque aucune occasion de les diviser. Appliquant cette règle pratique à l'étude de la dictée musicale, il envisage le procédé sous trois aspects : 1° dictée d'intonation ; — 2° dictée de mesure ; — 3° dictée de mélodie (intonation et mesure réunies).

***

L'ordre à suivre pour les exercices à dicter est le même que celui qui a été adopté pour l'étude de l'intonation. On part des airs fondamentaux **1 2 3 4 5, 5 4 3 2 1, 5 6 7 1̇, 1̇ 7 6 5,** pour aboutir aux intervalles de l'accord parfait d'abord et à tous les intervalles ensuite. Cette marche est rationnelle : la dictée étant avant tout un exercice de *réversibilité*, les mêmes difficultés sont revues sous une autre forme.

La dictée est un exercice des plus puissants pour le développement des facultés musicales; il est facile d'y intéresser même les plus jeunes élèves. Mais il faut s'assurer, dès le début, qu'ils sont au moins capables de reproduire, en vocalisant, de petites phrases de cinq ou six sons dictés par le maître.

Ce n'est qu'ensuite qu'il est possible de faire distinguer les sons. Il importe de ne pas se presser : la règle paraît être de dicter les exercices étudiés l'année précédente. On a ainsi tout à la fois un excellent moyen de réveiller les souvenirs et un critérium certain des progrès acquis.

Au début, l'exercice est seulement oral. Le maître vocalise un air; les élèves répètent la vocalisation pour montrer qu'ils ont bien entendu, puis *nomment* les notes ou les *miment*, prouvant ainsi qu'ils ont bien distingué les diverses intonations.

Quelque temps après, les mêmes exercices peuvent être exécutés par écrit, sur l'ardoise ou sur le cahier.

*
* *

Abordant la dictée de *mesure*, on commence par rappeler aux élèves ce qui a été dit du groupement des sons par 2, 3 et 4 unités, et de la distinction des temps forts et des temps faibles.

Puis on vocalise un air en ayant soin d'accentuer, d'exagérer le premier temps de chaque mesure. Ici, tous les exercices sont bons; quelques mesures, quatre ou six, suffisent. Les élèves reconnaissent vite la nature de la mesure et l'indiquent soit de vive voix, soit avec les doigts, soit par écrit.

Un peu plus tard, on fait trouver la durée *relative* des sons dictés. On dicte mesure par mesure; l'élève répond en langue des durées et dit, selon le cas : *ta* pour un son articulé, — *a* pour une prolongation, — *chu* pour un silence.

*
* *

Lorsque les élèves n'hésitent plus à reconnaître les sons, à nommer et à écrire les notes qui les représentent, à compter le nombre d'unités de chaque mesure et, enfin, à indiquer au moyen des syllabes de la langue des durées la nature de ces unités : articulation, prolongation et silence, on *dicte des airs entiers* (intonation et mesure réunies) que l'élève note sur l'ardoise ou le cahier.

2. **Spécimen d'un exercice.** — *Indications pour la pratique de la dictée musicale.*

Air à dicter

|(1 2 | 3 4 | 5 .' | i̇ 7 | 6 5 | 5 .' | 1 3 | 5 i̇ | 3̇ .' | i̇ 5 | 3 0 | 1 0)|

1° *Donner le ton avec soin, en faisant chanter la gamme et l'accord parfait de tonique.*

2° *Chanter l'air en entier, sur la syllabe* la, *en appuyant légèrement sur les temps forts, de manière à faire reconnaître :*

a) Le point de départ;

b) L'espèce de mesure.

Ex. : | 1 2 | 3 4 | 5 • |
LA la | LA la | LA a

3° *Dicter phrase par phrase (ici de virgule en virgule), pour faire trouver l'intonation, sans préoccupation de mesure.*

Ex. : 1 2 3 4 5' — i̇ 7 6 5 5 etc.
la la la la la — la la la la la

Quand la dictée d'intonation est terminée, la copie de l'élève présente l'aspect suivant :

|| 1 2 3 4 5 i̇ 7 6 5 5 1 3 5 i̇ 3̇ i̇ 5 3̇ 1 ||

4° *Chanter l'air entièrement, en accentuant les temps forts, pour faire mettre les barres de mesure.*

L'élève reprend les signes qu'il vient d'écrire, suit attentivement, en battant la mesure avec la pointe du crayon, tout près des signes, et, profitant de l'abaissement du crayon, trace du même coup un trait rapide pour indiquer la place de la barre de mesure avant chaque son émis fortement.

5° *Chanter chaque mesure isolément, pour faire mettre les prolongations et les silences.*

L'élève répond en langue des durées, *ta, a, chu,* suivant le cas, ajoute les points ou les zéros correspondant aux sons prolongés ou aux silences et achève les barres de mesure.

6° *Relire la dictée pour résumer.*

IV — *La phonomimie musicale*

« On se trouve en possession d'un langage gesticulé dont la pratique, et surtout la pratique scolaire, aura bientôt démontré les avantages. » Ch. DELON.

SOMMAIRE : 1. Origine et but. — 2. Exposé. — 3. Applications.

1. **Origine et but.** — Le système de phonomimie musicale adopté par l'école galiniste a été inventé, en 1884, par M. Jules Cahen, professeur de musique, un des membres-fondateurs de l'Association galiniste.

Complété puis perfectionné à l'orphelinat de Cempuis, ce système a été expérimenté avec le plus grand succès dans bon nombre d'écoles. Il fait désormais partie intégrante, quoique secondaire, des moyens d'enseignement du galinisme.

Cette *langue de signes* permet de représenter les trois éléments essentiels de la musique : l'*intonation*, la *durée*, l'*expression*.

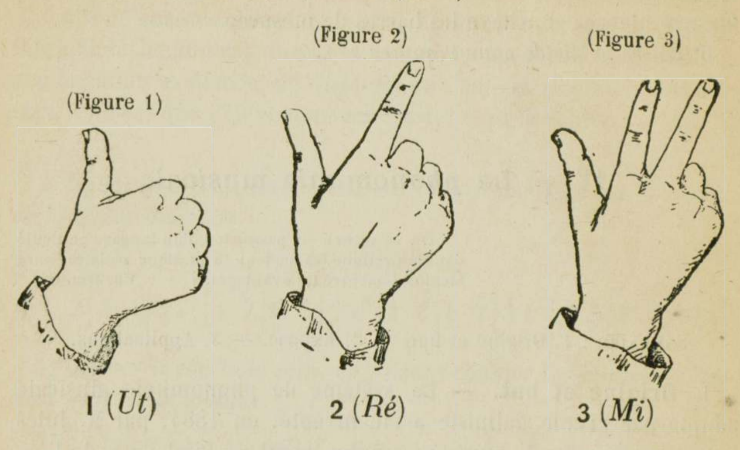
2. **Exposé.** — Les signes, — ainsi qu'il est logique pour une traduction de l'écriture chiffrée, — constituent une sorte de *numération sur les doigts : un, deux, trois, quatre, cinq* doigts correspondant aux chiffres et par suite aux notes qu'ils figurent. Pour les cinq premières notes, donc, rien de plus simple. Mais la gamme a *sept* notes ; et comme on voulait, pour des raisons qui ressortiront ci-après, n'employer qu'une seule main pour toute la gamme, il a fallu imaginer deux signes conventionnels pour ses deux dernières notes, **6** et **7**, *la* et *si*.

Venons au détail.

L'*ut*, tonique, premier degré de la gamme, représenté en écriture chiffrée par le chiffre **1**, s'indique en montrant *un* seul doigt levé, le pouce (fig. 1) ; les autres doigts repliés.

Le *ré*, deuxième degré, chiffre **2**, s'indique par *deux* doigts levés, le pouce et l'index (fig. 2).

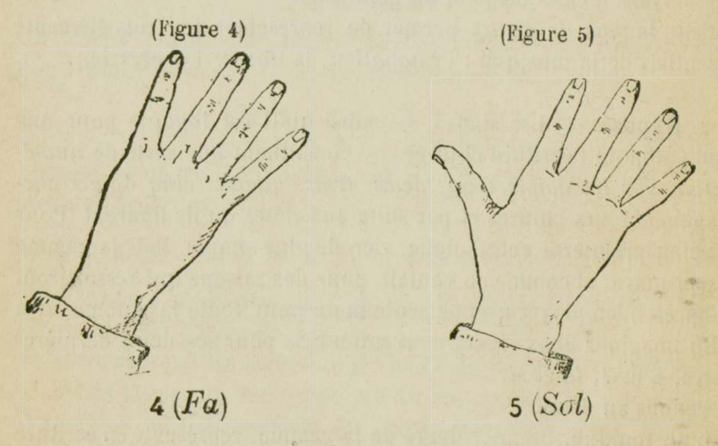
De même le *mi,* troisième degré, **3**, s'exprime par *trois* doigts levés, le pouce, l'index, le médius (fig. 3).



(Figure 1) (Figure 2) (Figure 3)

1 (*Ut*) 2 (*Ré*) 3 (*Mi*)

Pour le *fa,* quatrième degré, **4**, il faut montrer *quatre* doigts levés. Or, on observera qu'il est difficile de lever les quatre premiers doigts en repliant le petit doigt. Pour obvier à cet inconvénient, on montre les quatre doigts longs, en repliant le pouce, ce qui est facile (fig. 4).



(Figure 4) (Figure 5)

4 (*Fa*) 5 (*Sol*)

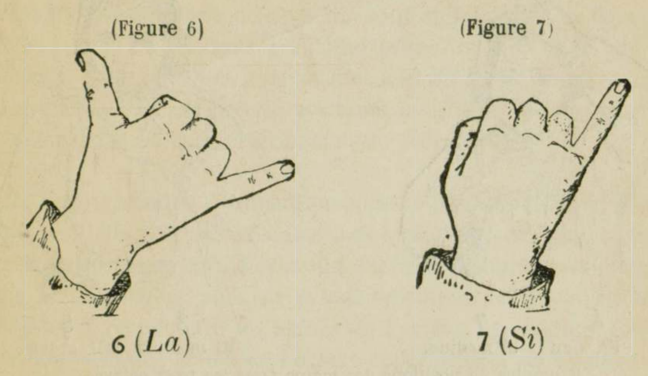
Enfin pour le *sol,* cinquième degré, **5**, on étale les *cinq* doigts de la main ouverte (fig. 5).

Il reste à enregistrer les deux signes absolument arbitraires et conventionnels qu'on a adoptés, il le fallait bien, pour désigner

la sixième et la septième note ; il suffisait qu'ils fussent faciles à distinguer, commodes à exécuter. Pour le *la*, sixième degré, **6**, le petit doigt et le pouce étendus, les autres doigts repliés (fig. 6).

Pour le septième degré, **7** (*si*), le petit doigt seul dressé (fig. 7).

(Figure 6) (Figure 7)



6 (*La*) 7 (*Si*)

Observons que tous les signes précédents (correspondant aux notes de la gamme d'*ut*) doivent être présentés *le dos de la main en dehors,* en face des spectateurs, ainsi que le montrent les figures. Enfin les signes peuvent se faire de la main droite ou de la main gauche indifféremment, et même, dans certains cas, des deux mains simultanément.

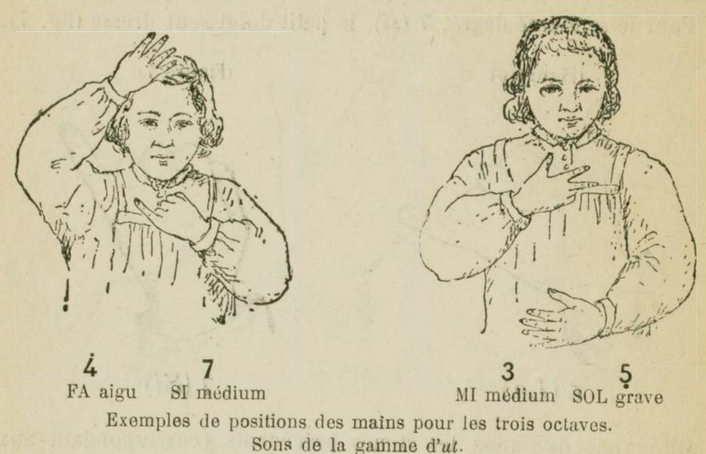
*
* *

Comme l'étendue des voix dépasse une octave, afin de distinguer les sons appartenant à l'octave aiguë ou à l'octave grave de ceux qui forment l'octave du médium, ainsi qu'il se fait dans l'écriture chiffrée au moyen du point placé au-dessus ou au-dessous du chiffre, il a fallu adopter une convention. Convention très simple, du reste, facilement rappelée par une association d'idées analogue à celles que figure le point en *haut* et en *bas*. Les signes des sons du médium se font à la hauteur de l'épaule (pour être bien vus de tout le groupe des regardants) ; les signes correspondant aux sons de l'octave aiguë, *haute,* semblables en tout le reste, se font *en haut,* au niveau du sommet de la tête ; ceux désignant les sons de l'octave grave, *basse, en bas,* à la hauteur de l'estomac.

*
* *

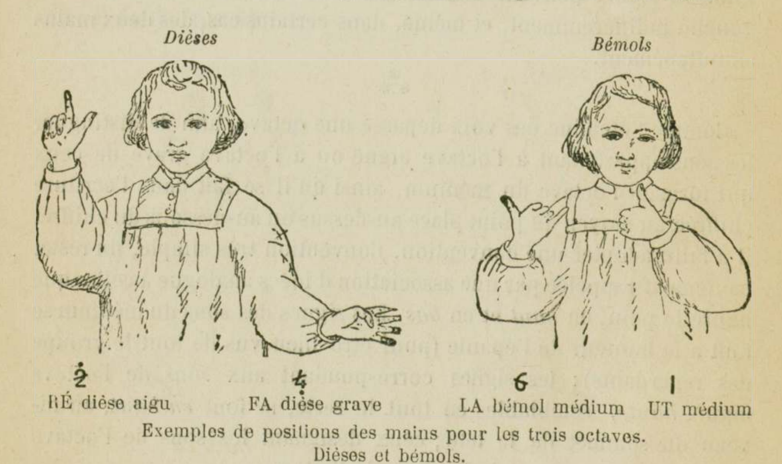
Ajoutons aux conventions précédentes que tous les signes des sons de la gamme d'*ut* se font avec la main située *en face du corps.*

Pour les dièses et les bémols, les signes se font *à droite du corps* si l'on fait les signes de la main droite, — *à la gauche,* si l'on se sert de la main gauche.



Exemples de positions des mains pour les trois octaves.
Sons de la gamme d'*ut*.

Pour les bémols. le *dos* de la main reste tourné vers les élèves; pour les dièses, au contraire, on présente la *paume* de la main.



Exemples de positions des mains pour les trois octaves.
Dièses et bémols.

*
* *

Il n'y a point de signes particuliers pour désigner les durées; il n'en était pas besoin, étant admis que l'émission d'un son doit être

continuée jusqu'à ce que son signe soit remplacé par un autre. Si l'on veut indiquer un silence, on laisse tomber la main.

*
* *

Les nuances de *forte* et de *piano* sont indiquées de la façon suivante : pour les passages à chanter *piano*, les signes se font *près du corps ;* pour le *forte*, ils se font *loin du corps*, les bras tendus en avant. Le passage par les positions intermédiaires exprime suffisamment les effets de *crescendo* et de *decrescendo*.

3. **Applications.** — Quand on possède bien ces différents signes, qu'on est habitué à les exécuter sans hésitation, on peut commencer à les enseigner aux élèves. On exercera d'abord ceux-ci sur les cinq premiers sons, puis sur la gamme entière ; et quand ils seront habitués à reconnaître les signes de l'octave du médium, on leur enseignera la distinction de l'octave supérieure et de l'octave inférieure.

On devra multiplier les exercices sur les degrés conjoints et les intervalles faciles, avant d'introduire les grands sauts et les intervalles difficiles. On finira par les dièses et les bémols.

*
* *

La phonomimie se prête aux exercices les plus variés, que les ouvrages [1] galinistes font connaître en détail ; nous nous bornons à signaler les plus importants au point de vue pédagogique.

A. *Procédé pour les récapitulations.* — Les récapitulations sont indispensables aux progrès des élèves. La phonomimie les rend très faciles à organiser. Sans faire distribuer aucun matériel, sans rien écrire au tableau noir, le maître s'assied au bureau ; il a le livre sous les yeux il choisit et mime au fur et à mesure tout ce qu'il veut faire reviser, soit méthodiquement, soit à bâtons rompus. D'où garantie d'ordre, économie précieuse de temps.

B. *Adaptation de la phonomimie au système des points d'appui.* — Le maître fait avec la main droite les signes des sons de l'exercice ; au moment où le point d'appui (qui doit être chanté ou pensé suivant le cas) se présente, la *main gauche* faisant le signe de ce son vient se placer vivement à côté de la main droite, puis tout aussitôt se retire.

---

1. « *L'instituteur et l'élève musiciens* » (Association galiniste).

*

On n'est nullement obligé d'employer constamment ce moyen au cours d'un exercice ; on s'en sert quand les élèves hésitent pour une intonation, ou quand ils ne savent pas quelle note choisir comme point d'appui.

C. *Contrôle du travail individuel des élèves.* — Lorsque l'enseignement s'adresse à un groupe d'élèves, à une classe entière d'enfants, une grosse difficulté se présente à l'occasion des exercices *oraux*. Comment le maître peut-il s'assurer qu'il est compris et suivi, que tous ses auditeurs prennent réellement part à la leçon ? C'est au manque de contrôle qu'il est souvent permis d'attribuer bien des insuccès. Si l'on n'y veille, les mieux doués ne tardent pas à former un groupe d'avant-garde, qui distance tous les indolents ; ceux-ci suivent passivement d'abord, puis finissent par se désintéresser.

Heureusement, le contrôle du travail individuel des élèves est rendu possible, facile même, par la phonomimie.

S'agit-il d'un exercice d'intonation en notation chiffrée ou d'une dictée orale ? On exige que la classe entière exécute les gestes tout en chantant.

Aborde-t-on l'étude de la portée par la lecture des notes ou le chant au moyen d'exercices non mesurés ? Chaque enfant déchiffre mentalement ; à un premier signal, il fait le geste ; à un second signal, il lit ou chante, conserve son geste ou le rectifie s'il y a lieu.

Dans chacun des cas, le maître est à même de se rendre compte, par un simple et rapide coup d'œil, du résultat d'ensemble. C'est donc en parfaite connaissance de cause qu'il pourra activer ou modérer la marche en avant, en se guidant toujours sur la moyenne. Chaque enfant se sentant surveillé de près, incessamment contrôlé, prendra l'habitude de l'effort, première condition du succès.

V — *Les deux notations*

« On a dit que la méthode chiffrée était une impasse : c'est un raccourci ! »

Maurice Bouchor.

Sommaire : 1. Pourquoi il faut commencer par la notation chiffrée.
2. Comment on peut passer de la notation chiffrée à l'autre.

1. Pourquoi il faut commencer par la notation chiffrée. — A quoi bon enseigner la notation chiffrée d'abord, puisqu'il faut aborder ensuite la notation usuelle ?

Cette objection, aussi commune que spécieuse, n'a jamais pu arrêter que ceux qui ignorent les difficultés d'un enseignement tout à fait élémentaire, donné collectivement à une masse d'élèves, dans un temps déterminé et relativement court. Ceux, au contraire, qui s'occupent d'enseignement primaire savent mieux que personne à quelle variété, à quelle ingéniosité de procédés il faut souvent avoir recours pour être compris et suivi, lorsqu'on s'adresse à des débutants et surtout à des enfants.

S'il est vrai, en géométrie, que la ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre, nul ne saurait prétendre que, en matière d'éducation et d'enseignement, ce chemin soit, en toute circonstance, le plus facile, le plus sûr ni même le plus rapide.

La méthode chiffrée est une méthode d'initiation.

Pour initier, il faut d'abord simplifier.

La méthode chiffrée a poussé aux limites extrêmes les simplifications à apporter dans l'étude de la musique.

— S'agit-il de la notation en général ?

Chaque idée a son signe propre, toujours le même, d'où clarté absolue.

— S'agit-il de l'intonation ?

L'étude en est ramenée à la connaissance de deux langues : celle d'*ut*, pour les airs majeurs ; celle de *la* pour les airs mineurs ; d'où possibilité pour le plus grand nombre, pour la masse, de *lire* tous les chants scolaires ou populaires.

— S'agit-il de la durée ?

Elle est mesurée, divisée, subdivisée avec une rigueur scientifique et allégée de toutes les difficultés artificielles ; d'où une écriture tellement parfaite qu'elle ne réclame aucune explication pour être comprise.

Passant à l'application des principes, le galinisme s'inspire des données de la pédagogie la plus rationnelle. On part des faits d'expérience : émission de sons plus ou moins élevés dans l'échelle musicale, plus ou moins prolongés ou interrompus au point de vue de la durée et ce n'est qu'au fur et à mesure que sont étudiés les signes représentatifs. L'exercice est tout à la fois logique et intéressant.

Dès le début, l'élève *pense*. Il est incité à *trouver* les intervalles, à mesurer les durées. Ce sont les facultés actives qui sont toujours en jeu ; elles vont se développant de plus en plus par cette gymnastique continue.

En isolant les difficultés musicales, en les graduant, on arrive à mettre l'élève en possession de l'intonation et de la mesure courantes : reste à débrouiller, à déchiffrer l'écriture traditionnelle, aussi multiple et diverse [1] que la notation galiniste est simple et réduite.

L'expérience prouve que ce dernier effort qui, demandé prématurément, eût épuisé sa force de travail, est au contraire accompli avec ardeur et succès :

Avec *ardeur*, parce que le goût de la musique est acquis, qu'il soutient et entraîne ;

Avec *succès*, parce que les bases premières sont solidement assises.

2. Comment on peut passer de la notation chiffrée à l'autre. — La transition entre les deux systèmes de notation peut être réalisée par bon nombre d'exercices ; les plus importants sont groupés par analogie dans le tableau qui suit. On les emploiera ou séparément, ou simultanément, dans des conditions appropriées au degré d'avancement des élèves [2].

Programme d'exercices pour le passage de la notation chiffrée dans la notation ordinaire

I. *Lecture*

Lecture des notes sur la portée. — Emploi du *méloplaste* [3] de Galin ou de la *main musicale,* puis du livre sur des exercices non mesurés.

Application de la phonomimie pour le contrôle du travail individuel (enseignement collectif).

Lecture de plus en plus *rapide.*

---

1. On a établi que chaque idée musicale, figurée en notation sur portée, peut être exprimée sous huit cent quarante formes graphiques, quand elle passe par tous les tons, par toutes les mesures et par toutes les voix.
2. Consulter « *L'instituteur musicien* ».
3. Le *méloplaste* (du grec *melos*, mélodie ; *plassô*, je fais). Portée muette, avec deux petites lignes supplémentaires au-dessus et au-dessous, dessinée sur un tableau mural. Armé d'une baguette à bout arrondi, le professeur pose le bout de la baguette sur les lignes ou sur les interlignes. C'est en quelque sorte une note *mobile* sur une portée fixe. Par ce procédé, l'attention de l'élève n'est tout attirée que par une seule chose à la fois, par un point unique : première condition d'une étude réfléchie (voir page 77).

II. *Intonation*

Revision des exercices étudiés en notation chiffrée, en se servant du *méloplaste* ou d'un ouvrage approprié.

Application ou rappel du système des points d'appui.

III. *Mesure*

Figures de notes étudiées une à une, par comparaison avec les signes de l'écriture chiffrée.

Application de la langue des durées à la notation ordinaire sur des exercices choisis et gradués.

IV. *Transcription*

Étude et tracé, dans un ordre méthodique, des signes de notation usuelle.

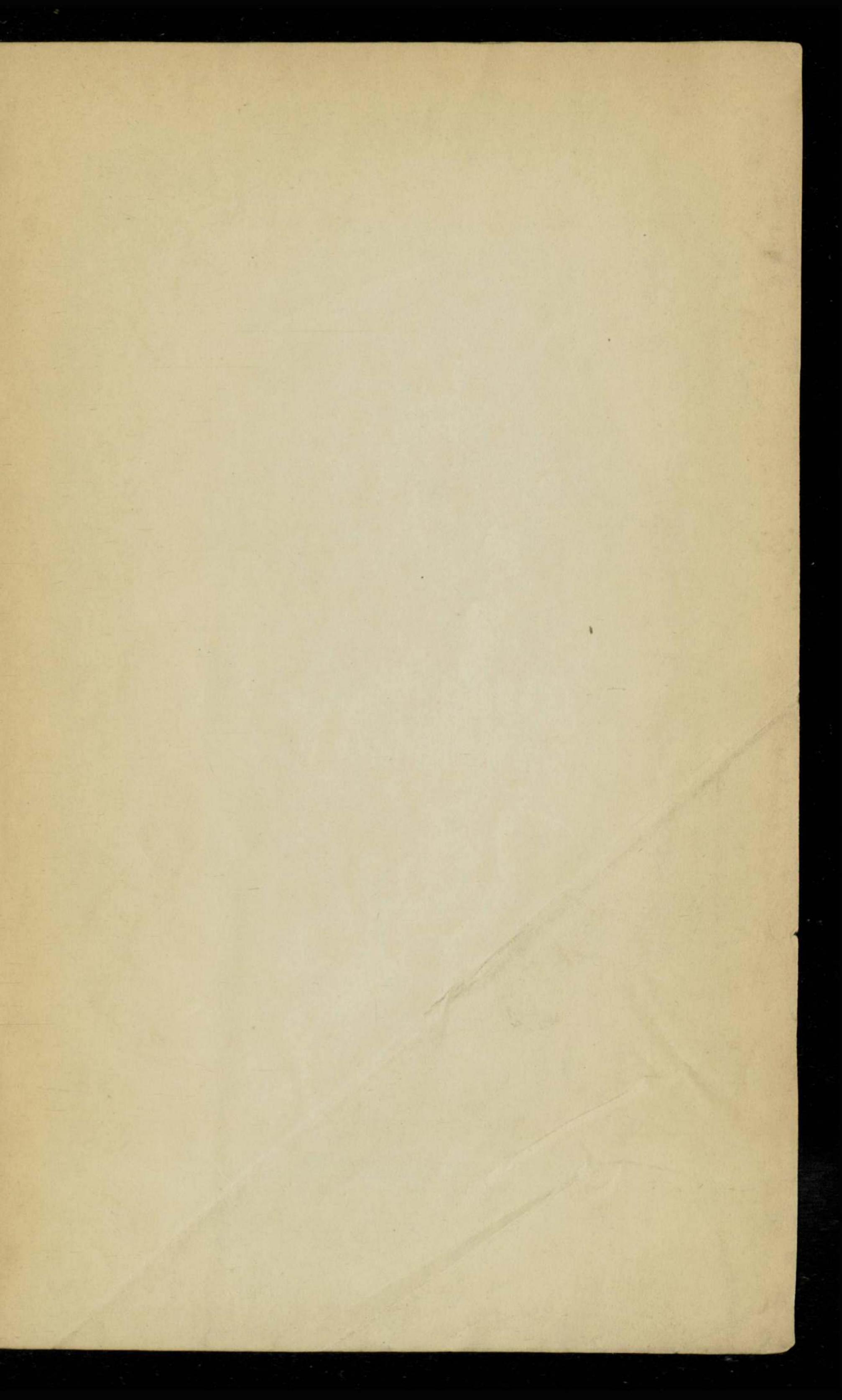
Transcription en notation chiffrée d'une phrase musicale écrite sur la portée.

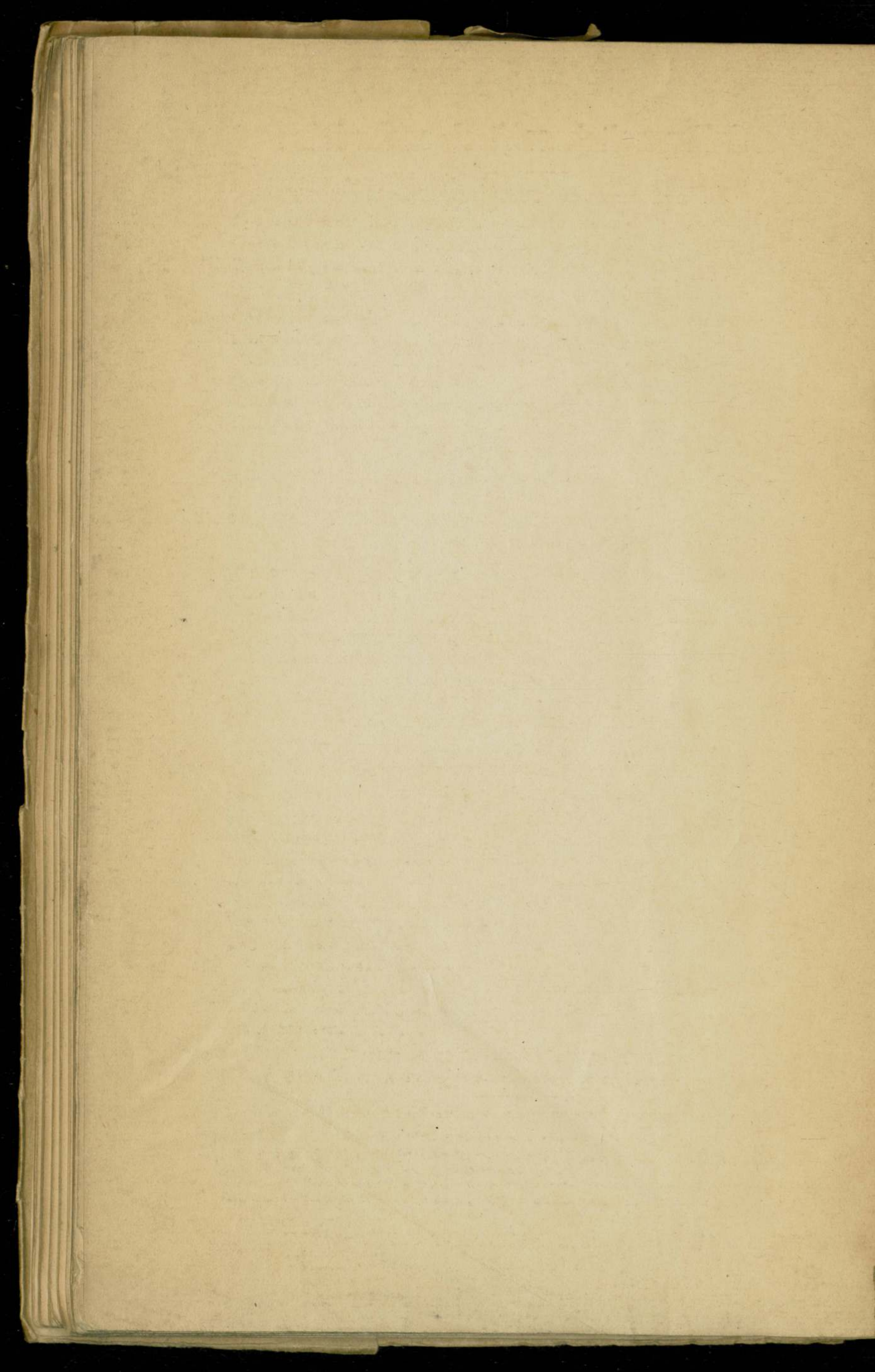
Exercice inverse.

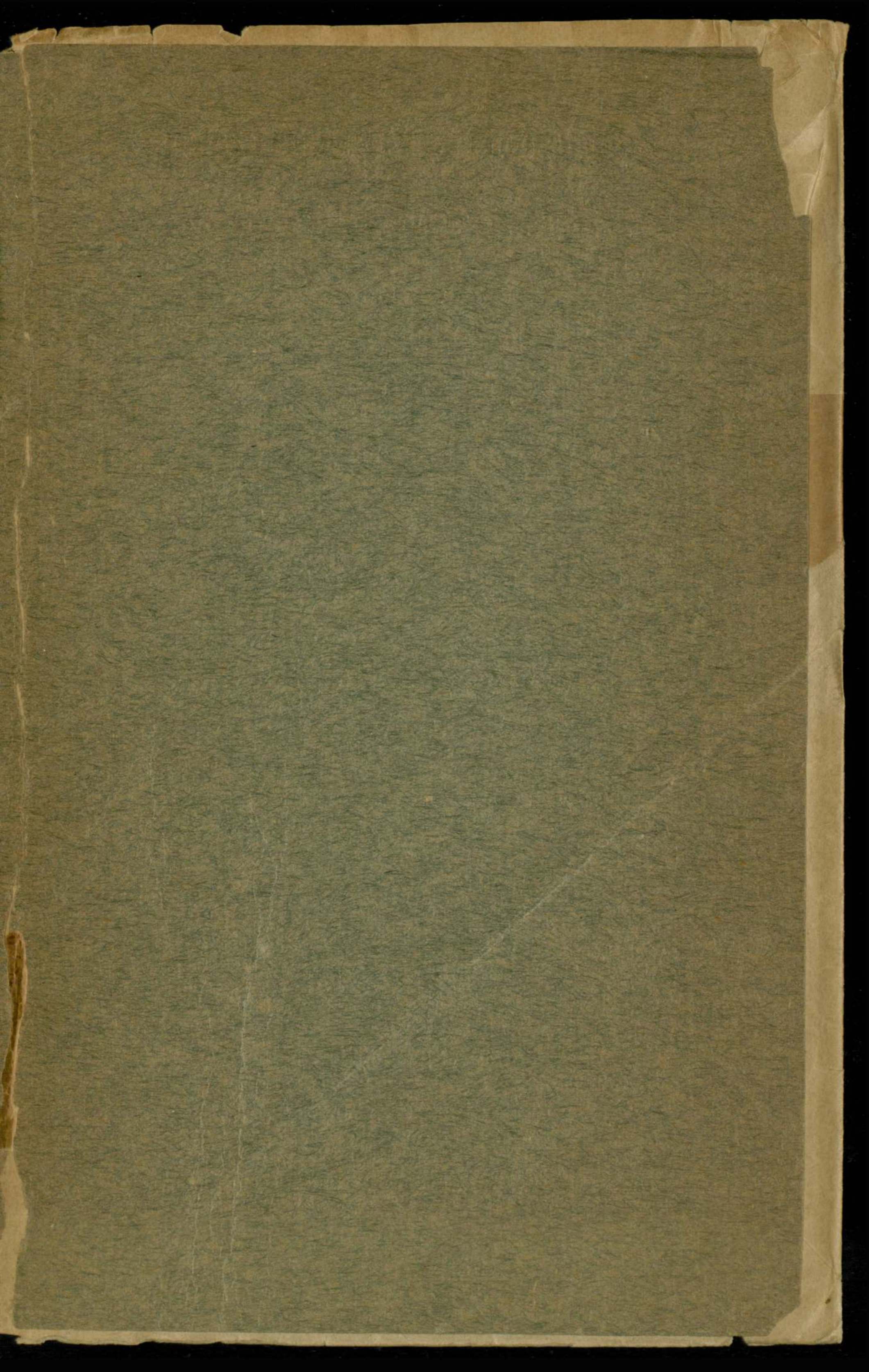
Transcription sur la portée d'une mélodie recueillie en chiffres, sous la dictée.

Transcription en langue d'*ut* majeur ou en langue de *la* mineur de chants scolaires écrits dans des tonalités diverses.

Nancy, impr. Berger-Levrault et Cie.







Publications de l'Association galiniste

L'instituteur et l'élève musiciens

	broché	cartonné
Cours préparatoire	»f 50	»f 75
Cours élémentaire	1 »	1 25
Cours moyen	1 50	1 75

L'élève musicien seul

Cours préparatoire	feuilles : »f 10	cartonné : »f 20
Cours élémentaire	broché : » 30	— » 40
Cours moyen	— » 75	— 1 »
Cours supérieur, 1re partie. . . .	— 1 20	— 1 60
Cours supérieur, 2e partie	— 1 20	— 1 60
Cours complémentaire	— 2 50	— 3 »

Lecture musicale

300 airs. . . . . 1f »
Canons et duos . . . . . » 75
100 duos . . . . » 75
60 trios . . . . »f 75
40 quatuors. . . . . . . » 75

Chants scolaires

Simple exposé des principes de la méthode Galin-Paris-Chevé, avec 10 chants scolaires, en double notation : chiffre et portée. »f 20
Nouvelles chansons pour nos enfants (M. Bouchor), en double notation : chiffre et portée . . . . 1 »
Les petits chants de l'élève musicien (duos) . . . . » 30
— — (trios) . . . . » 50
Chants faciles : 57 duos, avec paroles choisies, broché . . . » 50
— — cartonné . . » 80

Ouvrages d'initiation et de théorie

La méthode modale chiffrée 2f »
L'enseignement musical, documents divers . . . » 20
Idées, signes et moyens . » 40
La phonomimie musicale (P. Guilhot) . . . . . » 30
Les tableaux muraux. . . » 10
Tablature du violon, avec feuillet explicatif (P. Robin) » 50
Tableau modal . . . . . . » 25
Tableau des accords, avec instruction. . . . . . . » 20
Méloplaste de Galin . . . »f 25
Indication des nuances, feuillet . . . . » 10
Instruction pour le métronome de Galin . . . . » 10
Œdipe musical d'Aimé Paris . . . . » 10
Tableau des accords pour les fanfares, harmonies, avec feuillet explicatif, par P. Guilhot . . . . » 50

Portraits et biographie des maîtres

P. Galin, 10 c.; A. Paris, 10 c.; E. Cheve, 10 c.; Mme E. Chevé, 10 c.

Métronome de Galin, 25 c.; diapason à bouche, 75 c.

Guide-chant galiniste (harmonium scolaire)

Grand modèle (avec clavier transpositeur). Prix : 85 fr. Poids : 10kg,450; longueur : 0m,66; largeur : 0m,29; hauteur : 0m,29.
Petit modèle. Prix : 65 fr. Poids : 6kg,300; longueur : 0m,41; largeur : 0m,29; hauteur : 0m,24. Sans remise ni escompte. Frais d'emballage et de port en sus.

